BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Ivànyi: *Film dell'est, film dell'ovest* - Gessner: *Cattedre di cinema negli U.S.A.* - Crò: *I nuovi registi argentini* - Blasetti: *Un bilancio tv del cinema italiano.*

Note, servizi e rubriche di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, DE SANTIS, GAMBETTI, KEZICH, LAURA, MORADINI, QUARGNOLO, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1963

Sommario

SAGGI

NOTE

I FILM

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 11

novembre 1963

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Lettere

Un bilancio televisivo del cinema italiano

Caro Fioravanti,

anche tu mi chiedi notizie della trasmissione sul Cinema Italiano che sto curando per la TV; ti ringrazio dell'interessamento e profitto dell'occasione ben volentieri perché è proprio sulle pagine di una rivista qualificata come « Bianco e Nero » che mi preme di chiarire certi punti.

Si è, infatti, impropriamente stampato fin dalla prima notizia — e si è poi largamente seguitato a ripetere malgrado mie numerose smentite anche attraverso bollettini di generale informazione come l'ANSA — che quel che sto facendo è una « Storia del cinema italiano ». Niente affatto, Nessuna « Storia ». Una « Storia » comporta giudizi di valutazione che non competono a un regista e soprattutto nei riguardi dei propri colleghi.

« Gli italiani del cinema italiano » — è questo il titolo della trasmissione — vuole essere soltanto un bilancio delle principali attività da essi italiani del cinema italiano — produttori, registi, attori, tecnici — conseguite a vantaggio del nostro Paese in ogni campo: sopratutto in quello del nostro prestigio culturale ed umano in tutto il mondo.

Questo bilancio mi è sembrato opportuno, anzi giusto, anzi necessario nel momento in cui uomini politici, uomini di banca, nonché molti strati dell'opinione pubblica, sembrano impressionati o addirittura allarmati dalle cifre di passivo raggiunte da qualche azienda di rilievo e dai pochi dissesti di alcune piccole imprese. Ridimensionare queste cifre passive con l'allineamento delle schiaccianti attività che vi si debbono contrapporre, anche a cominciare (come note al margine) dallo stesso campo economico e finanziario, ecco l'unico scopo, l'unica origine, l'unico senso della trasmissione.

Dunque, principalmente: non valutazione, non esercitazione saggistica e tanto meno critica ma pura e semplice esaltazione, sentita e meritata, dei miei compagni di lavoro fatta — per altro — sulla base dei giudizi espressi da giurie internazionali e dalla critica più qualificata italiana e straniera.

Altro punto da chiarire: la trasmissione comprende soltanto i film del dopoguerra, riguarda soltanto, diciamo così, la « gestione » dello Stato Democratico, prende le mosse dai giorni in cui Cinecittà era occupata dagli sfollati, i mezzi tecnici erano distrutti o dispersi, la produzione americana cumulatasi durante la guerra iniziava l'invasione delle nostre sale, tutti avevano già suonato a morto per il Cinema Italiano e, insieme a pochi altri di noi, divenendone subito capofila con il suo trionfo internazionale, Rossellini si rimetteva al lavoro e dava al progresso del nuovo cinema mondiale « Roma città aperta ».

Certo: è un lavoro che mi ha portato via più tempo di quanto ne avrei impiegato a realizzare un film ma che valeva proprio la pena di affrontare perché, come l'ho avuta io man mano che andavo avanti, così sarà per tutti la rivelazione della straordinaria ricchezza di talento e di umanità cumulata negli ultimi tre lustri dagli « italiani del cinema italiano ». Tutti,

più o meno, sappiamo o riconosciamo il valore dei nostri film ma nessuno, credo, a cominciare da me, avrebbe avuto altrimenti il senso della vera proporzione, stupefacente, di questo valore.

« Italiani del cinema italiano », sono come ti dicevo, i produttori, gli autori, i tecnici, gli attori del cinema italiano; ma sono anche, se non soprattutto, i personaggi che essi hanno mandato in giro per il mondo attraverso i loro film. Una delle principali collane sarà appunto dedicata a loro, ai personaggi: il prete di *Roma città aperta,* i ragazzi di *Sciuscià,* il vecchio di *Umberto D,* i pescatori de *La terra trema,* la Magnani de *Nella città l'inferno,* la Masina di *Notti di Cabiria,* e i giovanotti provinciali de *I vitelloni,* etcetera fino agli ultimi personaggi di Bolognini, Rosi, Antonioni.

Altra collana sarà dedicata alla lealtà, alla sofferenza e al coraggio con cui abbiamo raccontato sullo schermo la storia dei venticinque anni più drammatici del nostro Paese. Muovendo dai giorni fascisti di *Cronache di poveri amanti* e *Anni difficili,* fino a *Paisà,* attraverso *Kapò, Il sole sorge ancora, Achtung banditi, Le quattro giornate di Napoli, Roma città aperta, Il processo di Verona, Tiro al piccione,* etcetera.

Una terza collana riguarda, invece, l'impegno umano con cui abbiamo partecipato ai problemi sociali, morali, religiosi che sono attualmente sul tappeto e dei quali i nostri sceneggiatori e i nostri registi hanno sempre avuto particolarmente coscienza. Questa collana che comprende brani o sintesi di *Cielo sulla palude, Mulino del Po, Il brigante, Bandito Giuliano, Due soldi di speranza* e tanti altri, metterà anche nella loro vera luce umana film come *Accattone* e *Rocco e i suoi fratelli,* sui quali sono stati formulati giudizi spesso sommari, frettolosi e inesatti.

E qui cade opportuno il momento di chiarire il terzo punto. I film che parteciperanno alle cinque trasmissioni di un'ora e un quarto ciascuna — per la mole, e con il limite, di circa diecimila metri — saranno intorno ai cinquanta. È chiaro quindi che di ciascuno io non potrò dare che una sintesi, limitarmi ad alcune sequenze, quelle per ciascuno più significative e salienti. Ma la mia non pretende affatto di essere opera di montaggio in senso proprio; lo sarà soltanto nei limiti artigianali che valgono per gli autori delle cosidette « presentazioni » di natura commerciale, date nei cinema per lanciare i film, presentazioni che escludono sempre qualsiasi responsabilità artistica del regista autore.

In questo senso, quindi, una specie di lavoro per il lancio commerciale, cioè il rilancio economico e finanziario, del cinema italiano: ecco quel che vuole essere l'opera di montaggio alla quale mi sono accinto con il massimo rispetto, il massimo impegno e il massimo affetto verso i miei colleghi ai quali fin d'ora e in questa sede qualificata chiedo scusa se, come non potrà non essere, essi più che esaltati come voglio e come sarà, si sentiranno mutilati.

Prima di chiudere devo aggiungere che i film sono, sì, il fondamento spettacolare e, direi, la documentazione della validità del nostro lavoro; ma non costituiscono la totalità della trasmissione. Ogni puntata sarà integrata dalle cifre che sul

Docenti del C.S.C. 1963-64

Il Corpo accademico è così composto:

Antonio Appierto (Sensitometria), Paolo Bafile (Legislazione cinematografica), Antonio Battistella (Recitazione), Valentino Brosio (Organizzazione della produzione), Giovanni Calendoli (Storia dell'allestimento scenico), Giulio Cesare Castello (Teoria, storia e critica del film), Guido Cincotti (Storia del teatro), Orazio Costa (Recitazione e Direzione dell'attore), Angelo D'Alessandro (Esercitazioni cinematografiche e televisive), Guido Fiorini (Scenografia), Adriana Fusco (Pianoforte), Raja Garosi (Danza), Enrico Giannelli (Economia e Statistica applicate), Antonio Giurgola (Amministrazione), Libero Innamorati (Elettrotecnica e Acustica ambientale), Nanni Loy (Regia), Livio Luppi (Tecnica del colore), Renato Magini (Educazione fisica), Alesandro Manetti (Costume), Leone Massimo (Storia della musica), Romano Merge' (Fotometria e Tecnologia), Luciano Mondolfo (Recitazione), Fausto Montesanti (Storia generale del cinema), Carlo Nebiolo (Ripresa cinematografica), Dina Perbellini (Dizione), Antonio Petrucci (Regia), Lamberto Prioreschi (Fotochimica), Giorgio Prosperi (Soggetto e sceneggiatura), Maria Rosada (Montaggio ed Edizione), Decio Scuri (Educazione della voce), Antonio Valente (Scenotecnica), Gaetano Ventimiglia (Ottica), Francesco Paolo Volta (Effetti di scena).

piano economico costituiscono il forte peso delle nostre attività nel bilancio generale: cifre delle tasse sbalorditive pagate allo Stato dalle aziende e dai singoli del cinema italiano, cifre delle diecine di miliardi di valuta pregiata importata dall'estero per l'esportazione di film italiani, cifre delle diecine di miliardi di interessi passivi pagati alle Banche etcetera etcetera. E poi ancora cifre. Quelle dei premi internazionali conseguiti nei festival di tutto il mondo: dagli Oscar americani ai primi premi assoluti di Cannes, Venezia, Berlino, Punta de l'Est, Karlovy-Vary, Mosca etcetera. E sarà integrata, infine, da interviste con autorità culturali e registi stranieri, interviste che ho già realizzato, e che verranno a farci conoscere a quale alto livello sia giudicato il Cinema Italiano dagli intellettuali europei dell'est e dell'ovest.

Anche tu mi chiedi quale parte avranno i miei film. Ci ho pensato un po' prima di decidere, sinceramente preoccupato che il mio primo istinto mi valesse l'accusa di falsa modestia; ma poi mi sono risoluto di dargli ragione. E li ho esclusi in blocco. Essendo questa un'opera di esclusiva esaltazione, senza ombra di riserve, niente sarebbe stato più indecoroso del tentare di esaltare me stesso; indecoroso e, oltre tutto, controproducente.

ALESSANDRO BLASETTI

Notizie varie

MARIO MARCAZZAN ALLA BIENNALE — In seguito alle dimissioni del prof. Italo Siciliano, il prof. Mario Marcazzan è stato nominato nuovo presidente della Biennale di Venezia. Il prof. Luigi Chiarini è stato riconfermato direttore della Mostra d'arte cinematografica.

ESORDIO DI ROSI IN TEATRO — Francesco Rosi ha esordito come regista teatrale mettendo in scena la commedia di Giuseppe Patroni Griffi « In memoria di una signora amica », interpreti Lilla Brignone e Pupella Maggio. La « prima » ha avuto luogo al Teatro La Fenice di Venezia nel corso del Festival Internazionale del Teatro.

È NATA L'A.I.C.C.A. — Per difendere la genuina tradizione del cinema comico e favorirne gli sviluppi è sorta a Parigi, per iniziativa del giovane comico italiano José Pantieri, l'A.I.C.C.A. (Associazione Internazionale del Cinema Comico d'Arte).

INGMAR BERGMAN E IL FILM RELIGIOSO — Ingmar Bergman, per *Luci d'inverno*, ha ricevuto ad Assisi il gran premio dell'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.), « ex-aequo » con Robert Mulligan per *Il buio oltre la siepe*. Contemporaneamente alla cerimonia d'assegnazione si è svolto presso la « Cittadella Cristiana » il tradizionale convegno dei cineasti, presenti, fra gli altri, Alberto Lattuada, Carla Del Poggio, Pier Paolo Pasolini, Goffredo Lombardo, Pio Baldelli, Fernaldo Di Giammatteo, Alfredo Bini, Rosanna Schiaffino. Anche a Vienna, il gran premio dell'VIII settimana internazionale del film religioso è andato a *Luci d'inverno*.

LICENZIATO GINO VISENTINI — Per essersi rifiutato di stroncare pregiudizialmente il film *Le mani sulla città* e di venire così meno alla propria autonomia di giudizio, Gino Visentini, da molti anni critico cinematografico de « Il Giornale d'Italia », è stato licenziato. Al collega la nostra affettuosa solidarietà.

TOTÒ CENTESIMO — Il più popolare comico italiano, Totò, ha raggiunto con *Il comandante*, diretto da Paolo Heusch, il record di ben cento film interpretati.

A 8 ½ IL SAN FEDELE — Il Premio San Fedele per il cinema italiano, uno dei maggiori riconoscimenti cinematografici attribuiti dai cattolici, è stato assegnato per il 1963 a *8 ½* di Federico Fellini.

MORANDO MORANDINI ATTORE — Il nostro collaboratore Morando Morandini, critico del settimanale « Le ore », ha esordito come attore interpretando uno dei personaggi principali — un intellettuale comunista — nel secondo film di Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione*.

MARINUCCI E VENTURINI CONFERMATI ALL'U.I.C.C. — Vinicio Marinucci e Franco Venturini sono stati riconfermati, rispettivamente, presidente e segretario dell'U.I.C.C. (Unione Italiana Circoli del Cinema), dal nuovo consiglio direttivo eletto all'VIII° Congresso dell'Unione.

LUTTI DEL CINEMA — È morto l'8 agosto, in un inci-

dente automobilistico sulla Via Aurelia, *Aldo Nicodemi,* 44 anni, attore; il 15, durante un'operazione chirurgica, a Hollywood, *Clifford Odets,* 57, regista (*Inchiesta in prima pagina*) e sceneggiatore cinematografico, autore di punta del teatro del « New Deal »; il 19, a Southamoton (New York), *Richard Barthelmess,* 68, attore (*Giglio infranto, Tol'Able David*); il 22, a Washington, *Eric Johnston,* 67, presidente dei produttori statunitensi; il 26, a Woodland Hills (California), *James Kirkwood,* 87, attore e regista del cinema muto e del teatro; il 10 ottobre, a Napoli, *Giuseppe Marotta,* 61, scrittore, soggettista, sceneggiatore (*L'oro di Napoli*) e critico cinematografico del settimanale « L'Europeo »; l'11, a Parigi, *Edith Piaf,* 47, cantante di musica leggera e attrice; ancora l'11, sempre a Parigi, *Jean Cocteau,* 74, regista (*Le sang d'un poète, Orphée*), sceneggiatore, poeta, drammaturgo; il 29, a Beverly Hills (California), *Adolphe Menjou,* 73, attore (*La donna di Parigi, Orizzonti di gloria*); il 30, a Roma, *Vittorio Vaser,* attore del teatro di rivista e del cinema (*Sole, Altri tempi*); il 2 novembre, a New York, *Elsa Maxwell,* 80, giornalista cinematografica; il 5, sulla strada fra il Buckinghamshire e il Hertfordshire, *Harry Siddons,* 42, attore del cinema inglese (*I cannoni di Navarone*) e della TV, suicida; il 12, nel Nevada, *Hugh Pryor,* 38, attore, suicida; il 16, a Montelupo Fiorentino (Firenze), *Carlo Buti,* 61, cantante di musica leggera e attore negli anni '30; il 19, a Parigi, in un incidente stradale, *Carmen Boni,* 55, attrice del cinema muto; il 21, a Hollywood, *Richard l'Estrange,* 73, attore, uno dei « Keystone Cops » di Mack Sennett; ancora il 21, a Parigi, *Pierre Blanchar,* attore del teatro e del cinema.

E. G. Laura in Cecoslovacchia regista della prima coproduzione italo-ceca

Ernesto G. Laura è tornato dalla Cecoslovacchia, dove ha realizzato per la Corona Cinematografica di Roma e la Kratky Film di Praga un gruppo di documentari cinematografici e televisivi, che costituiscono la prima esperienza di coproduzione fra il nostro Paese e la Cecoslovacchia. Il titolo di punta del gruppo è *Il paese che danza,* un lungometraggio destinato alla televisione che, nella forma di documentario romanzato, basato su un leggero filo conduttore, intende offrire uno spettacolo rappresentativo del canto e della danza popolari come ancor oggi vivono nella tradizione e nel costume delle campagne o — nelle città — nella versione più sofisticata dei grandi balletti. Il film, girato in parte a Praga e in parte nei villaggi della Moravia, ha per protagonista Stana Linhartovà nei panni d'una ragazza di villaggio che riesce a diventare una grande danzatrice del Complesso Nazionale di Canto e Danza. Laura ha anche realizzato un documentario televisivo sulle marionette e quattro cortometraggi in Eastmancolor per il cinema, fra i quali *Alla ricerca di Franz Kafka,* per cui ha avuto come consulente l'illustre germanista prof. Edmond Goldstucker. La fotografia di tutto il gruppo è stata curata dal « Nastro d'argento » Gianni Raffaldi (A.I.C.); sceneggiatore il noto scrittore e regista ceco K. M. Wallò.

Vita del C. S. C.

Il ministro sovietico Romanov al Centro — Il ministro per la cinematografia dell'U.R.S.S., Aleksej Romanov, giunto a Roma per il congresso dell'associazione Italia-U.R.S.S. a capo di un gruppo di uomini di cultura sovietici, ha tenuto a visitare il Centro Sperimentale di Cinematografia. Egli è stato ricevuto nell'Aula Magna dell'Istituto dal Commissario Nicola De Pirro, dal direttore Leonardo Fioravanti, dagli insegnati e dagli allievi. De Pirro ha rivolto un saluto al ministro, il quale ha risposto con parole di viva ammirazione per il cinema italiano e per il Centro. La visita alle attrezzature è stata compiuta mentre gli allievi erano in pieno lavoro. Romanov si è recato nello studio televisivo, constatandone l'efficienza e la modernità, ed ha visitato, insieme alla delegazione, anche tutti gli altri impianti, la cineteca, la biblioteca ecc. Al termine della visita i dirigenti del Centro hanno offerto in onore dell'ospite un cocktail, durante il quale è stata riaffermata la volontà di collaborazione tra cinema italiano e cinema sovietico. All'incontro hanno assistito anche vari registi italiani, fra cui Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, Alberto Lattuada e Nanni Loy.

La visita di Dos Passos — Di passaggio a Roma, il

celebre scrittore americano John Dos Passos ha visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia, ricevuto dal direttore Fioravanti e da alcuni docenti. Dos Passos ha visitato la scuola, gli impianti tecnici e la biblioteca, compiacendosi della efficiente attrezzatura dell'istituto.

A MADRID PROIETTATI I FILM DEGLI ALLIEVI — L'Istituto Italiano di Cultura di Madrid ha organizzato una manifestazione dedicata ai saggi cinematografici degli allievi della Escuela Oficial de Cinematografia di Madrid e del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. A partire dal 12 novembre sono stati proiettati in più serate i seguenti film: Escuela Oficial de Cinematografia » di Madrid, anno accademico 1959-60: *Tande de domingo* di Basilio M. Patino, *El señorito Ramirez* di Francisco Prosper, *Habitacion de alquiler* di Miguel Picazo, *En el rio* di José Borau, *El viejecito* di Manuel Summers; C.S.C., anno accademico 1959-60: *Godot* di S. Zamurovich (Jugoslavia), dalla commedia di Samuel Becket, *Cora* di Noyen Long Cuong (Vietnam), *Un geranio rosso* di G. Romitelli (Italia), *Un marito per due* di G. Romitelli (Italia), da due commedie di Georges Feydeau, *L'ipocrita* di S. Scavolini (Italia), *Andata e ritorno* di S. Scavolini (Italia); Escuela Oficial del Cinematografia, anno accademico 1960-61: *La cinta* di Horacio Valcárcel, *La lagrima del diablo* di Julio Diamante, *Despedida de soltero* di José Luis Viloría; C.S.C., anno accademico 1960-61: *Primo short* di Nili Arutay (Danimarca), *Etude* di Istvan Gaal (Ungheria), *Antiorfeo* di Liliana Cavani (Italia), *La battaglia* di Liliana Cavani (Italia), *Le mani tese* di Enzo Battaglia (Italia), *Che farai questa estate?* di Enzo Battaglia (Italia); Escuela Oficial del Cinematografia, anno accademico 1961-62: *A las diez y media* di Javier González, *El borracho* di Mario Camus, *Sor Angelina, virgen* di Francisco Regueiro, *Trotin troteras* di Antonio Mercero, *Diario intimo* di Manuel López Yubero; C.S.C., anno accademico 1961-62: *Ping pong* di Franz Weisz (Olanda), *Accarezzate il cerchio, diventerà vizioso* di Nguyen Tuong Hung (Vietman), *K* di Sergio Tau (Italia), *Coriolano e la sua gente* di Sergio Tau (Italia), *La colpa e la pena* di Marco Bellocchio (Italia), *Ginepro fatto uomo* di Marco Bellocchio (Italia).

IL VII° CORSO NAZIONALE ANIMATORI CINE E TELECLUB PER RAGAZZI — Dal 28 novembre al 1° dicembre ha avuto luogo a Roma, presso l'Istituto Mendel, il VII° Corso Nazionale per Animatori di Cineclub e Teleclub per ragazzi, organizzato sotto il patrocinio del Centro Sperimentale di Cinematografia e del Centro Nazionale Film per la Gioventù. Ha tenuto la prolusione il prof. Luigi Volpicelli, parlando sul tema: « Valori psico-pedagogici del dibattito del cineclub e teleclub ». Le successive lezioni sono state: « Educazione dei giovani allo schermo » (on. Pia Colini Lombardi), « Analisi contenutistica del film » (Cesare A. Moreschini), « Analisi linguistica del film » (Renato May), « Analisi psicologica del film » (Pio Baldelli), « Analisi sociologica del film » (Enrico Gastaldi), « Criteri di animazione del dibattito » (Evelina Tarroni), « Analisi estetica del film » (Franco Boffa), « Problemi organizzativi del cineclub » (Evelina Tarroni).

NEBIOLO E BATTAGLIA A KIEL — Un incontro fra insegnanti ed allievi delle scuole cinematografiche europee ha avuto luogo dal 10 al 13 ottobre nell'U.R.S.S., presso la Università di Kiel. Rappresentava il Centro Sperimentale di Cinematografia il docente di ottica prof. Carlo Nebiolo; era presente anche l'ex allievo di regia Enzo Battaglia, che ha presentato il suo primo film *Gli arcangeli* e cortometraggi dei colleghi Enzo Dell'Aquila e Franz Weiss.

RASSEGNA NAZIONALE DEL FILM DIDATTICO — Organizzata dal Centro Nazionale Sussidi Audio-visivi si è tenuta a Capri la IV^a^ Rassegna Nazionale del Film Didattico. La giuria, presieduta dal prof. Antonino Pagliaro e composta da Valerio Mariani, Salvatore Comes, Roberto Rosellini, Edmondo Albertini, Mario Verdone, ha assegnato la Bobina d'oro a *Pietro è qui* di Elio Piccon. Altri premi sono andati a *I camaleonti* di Alberto Ancillotto e Fernando Armati e a *Il termometro* di Dore Modesti. Contemporaneamente, si è tenuto un corso di cultura cinematografica per presidi e professori di scuole medie. Hanno parlato Roberto Rossellini, Valerio Mariani, il direttore del Centro Nazionale Sussidi Audio-visivi Giuseppe Sala, Carlo Tamberlani, Antonio Mura, Evelina Tarroni e, per il Centro Sperimentale di Cinematografia, Mario Verdone, Guido Cincotti, Lamberto Prioreschi. Roberto Rossellini ha presentato una parte del suo film didattico *Gli etruschi*.

I diplomati del C. S. C. per il biennio 1961-1963

Nel mese di ottobre ha avuto luogo la sessione autunnale per il completamento degli esami di diploma e di ammissione al secondo anno di corso. Complessivamente hanno condotto a termine il biennio 1961-63, conseguendo il relativo diploma, 21 allievi italiani e 17 stranieri. Essi sono:

REGIA: gli italiani *Andrea Albino Frezza, Francesco Crescimone, Luigi Perelli, Claudio Rispoli* e gli stranieri *Sandro Bertossa* (Svizzera), *Isao Jimba* (Giappone), *Lambros Jokaris* (Grecia), *Kryztof Ostrowsky* (Polonia), *Ching-Jui Pai* (Cina), *Luis Sergio Person* (Brasile), *Frans Weisz* (Olanda).

RECITAZIONE: gli italiani *Rosanna Chioccia, Giuseppina Apolloni, Pier Annibale Danovi, Giovanni Scratuglia, Lucia Tarenghi* e le straniere *Verena Strasser* (Svizzera) e *Kerstin Varthel* (Svezia).

DIREZIONE DI PRODUZIONE: gli italiani *William Azzella* e *Ruggero Petrillo.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: gli italiani *Salvatore Caruso, Giuseppe Lanci, Danilo Salvadori* e gli stranieri *Moayed Baharlou* (Iran), *Carl Kristian Quigstad* (Norvegia), *George Stamatios Tripos* (U.S.A.), *Aziz Soliman Youssef* (Egitto).

SCENOGRAFIA: gli italiani *Emanuele Benazzi, Giantito Burchiellaro, Umberto Sasso* e lo straniero *Ivo Marendic* (Jugoslavia).

COSTUME: gli italiani *Anna Benedetti, Antonio Hallecher, Francesca Saitto, Luisa Schiano di Colella* e gli stranieri *Laila Abdall Salem El Bokmy* (Egitto), *Didi Ciolakova* (Bulgaria), *Sherif Sobhy* (Egitto).

Hanno invece ottenuto l'ammissione al II° anno di corso complessivamente 21 allievi italiani e 16 stranieri, così suddivisi: 3 italiani e 11 stranieri nella sezione di *Regia;* 7 italiani nella sezione di *Recitazione;* 2 italiani nella sezione di *Direzione di produzione;* 4 italiani e 2 stranieri in quella di *Ripresa cinematografica;* 2 italiani e 3 stranieri in *Scenografia;* 3 italiani nella sezione di *Costume.*

Si sono anche svolti gli esami di concorso per l'ammissione al I° anno nelle varie sezioni per il biennio 1963-65. Complessivamente erano pervenute oltre 250 domande delle quali 60 circa da parte di cittadini stranieri. Dopo una preselezione, e dopo l'effettuazione delle numerose prove di esame scritte, orali, teoriche e pratiche, le Commissioni di esame, composte degli insegnanti delle materie fondamentali di ciascuna sezione e presiedute dal Direttore del Centro, hanno ritenuto idonei alla frequenza 31 candidati italiani e 17 stranieri. Essi sono:

REGIA: gli italiani *Roberto Faenza, Vittorio Melloni, Stefano Sivestrini* e gli stranieri *Akiva Barkin* (Israele), *Raoul Simon Hartog* (Inghilterra), *David Levine* (Israele), *Antony Mockler* (Inghilterra), *Peter Robb Pearson* (Canada), *Takao Saima* (Giappone), *John C. Sung* (Cina), *Joanna Anita Triantafyllidu* (Cipro), *Costantino Vrettakos* (Grecia).

RECITAZIONE: gli italiani *Roberto Bagnasacco, Ilaria Caputi, Carlo Carunchio, Armando Cavaliere, Vittorio De Sanctis, Bianca Maria De Tomasi, M. Teresa Gherardini, Giovanna Lenzi, Nazzareno Natale, Renato Percich, Luigia Pierdominici, Mirella Pompili, Adalberto Rossetti* e gli stranieri *Marline Bregstein* (Olanda), *Corinne Colette* (U.S.A.), *Jean-Pierre De Cocq* (Belgio).

DIREZIONE DI PRODUZIONE: gli italiani *Giovanni Costa, Giuseppe Francone, Federico Tofi, Giulio Cesare Venuti.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: gli italiani *Carlo De Biase, Ascenzio Rossi, Teodosio Eugenio Saluzzi* e gli stranieri *Gerald Joel Jacobson* (U.S.A.), *Martin Porter* (Inghilterra), *Safai Tehrani* (Iran), *Ju Tseng* (Cina).

REGISTRAZIONE DEL SUONO: l'italiano *Raffaele Tucciarone.*

SCENOGRAFIA: gli italiani *Giuseppe Aldrovandi, Claudio Giambanco, Paola Mugnai* e la straniera *Bonnie Bassett* (U.S.A.).

COSTUME: gli italiani *Gloria Cardi, Giuliana Serano* e *Antonio Valenti.*

Per rinunzia dei candidati *Giovanna Costa* (Direzione di produzione) e *Antonio Valenti* (Costume) sono subentrati rispettivamente *Eugenio Zigliotto* e *Maria Teresa Galantucci.*

Complessivamente frequenteranno l'anno 1963-64 52 allievi italiani e 33 stranieri, divisi nei due anni di corso e nelle sette sezioni di insegnamento.

Schemi emotivi e schemi razionali

di NORBERT IVÀNYI

Gli « anni difficili » della recente storia ungherese, le rigide manifestazioni del culto della personalità frenarono per alcuni anni lo sviluppo di una cinematografia ricca di buone esperienze, che così felicemente esordì nel clima delle grandi riforme sociali del dopoguerra con *Valahol Európában* (È accaduto in Europa) di Géza Radványi e *Talpalatnyi föld* (Un palmo di terra) di Frigyes Bán. Crediamo non sia inutile fare alcune considerazioni sul periodo ormai chiuso dello schematismo cinematografico in campo socialista, confrontandolo con certe tendenze schematiche della cinematografia occidentale, tenendo conto di quelli che chiameremo « schemi emotivi e schemi razionali ».

Sarebbe troppo semplice condannare senza riserve il periodo in questione, accennando alla noiosa pesantezza delle tesi filmate, alla esigua varietà dei conflitti-base, o alla mancanza del conflitto stesso, nel tentativo di dichiarare risolti dei problemi politici ed economici che non lo erano affatto. I film di questo genere non seppero entrare nella sfera dell'arte, non furono utili alla causa del socialismo nel mondo. Ciò nonostante insegnarono qualcosa ai nostri registi, insegnarono loro a « centrare il bersaglio », a tenere sempre presente l'idea di base, ad attenersi ad un filo conduttore, ad una certa logica, per dire in ogni caso qualcosa che facesse comprendere meglio allo spettatore il mondo. Anche nella commedia spinta fino ai margini dell'irreale. Devo dire ora per precisare meglio il concetto, che la visione realista dell'arte del cinema, comune a tutti i cineasti ungheresi, esclude assolutamente il principio dell'« art pour l'art » nelle opere. Una volta accettata la tesi della funzionalità dell'arte, risulta necessario arricchire i film di quei pensieri e di quei problemi che toccano gli interessi comuni della società. Intendiamoci: arricchire

e non appesantire, ossia trovare le soluzioni formali, le impostazioni efficaci per indurre lo spettatore (che si è divertito benissimo o si è commosso profondamente) a un'ulteriore riflessione che può toccare anche i più profondi problemi sociali e umani. Ossia: centrare il bersaglio con la tenacia dei film che si definirono schematici ed extra-artistici, ma riconoscere allo stesso tempo i sacrosanti diritti dello spettatore comune, che vuole dal cinema azione, intreccio, emozione e spettacolo. Questa sua predisposizione a ridere, a piangere, a commuoversi, ossia a spalancare la porta dei suoi sentimenti verso lo schermo è la via più sicura per arrivare al suo intelletto. A questo punto bisogna però stare attenti. La mente dello spettatore (e credo questo sia un fenomeno mondiale) respinge ogni forma di « educazione diretta », ossia le soluzioni imposte categoricamente. Il film schematico del periodo del culto della personalità commise il grave errore di rendere sgradevoli anche le verità più grandi, o ponendole in un ambiente idillico che contrastava con le esperienze personali dello spettatore, o tentando il procedimento inverso, quello di agire prima sull'intelletto, sperando di toccare così anche i sentimenti. Il film schematico riponeva le sue speranze nel dialogo-fiume, che era « sostenuto e commentato » dall'immagine. Il dialogo risultava assolutamente unilaterale. Si mostrava allo spettatore la realtà « come dovrebbe essere » e non quella che era, non si chiedeva un suo contributo critico, una riflessione, uno scambio di opinioni, tutto quello che avrebbe veramente portato avanti il problema per arrivare al « come dovrebbe essere ». Era l'anticinema.

È interessante rilevare a questo punto un fatto che può sembrare paradossale. Una certa produzione occidentale da « Cinéma d'essai », quel tipo di film che il linguaggio corrente definisce « intellettuale », segue in un certo senso il procedimento tipico dello schematismo felicemente abbandonato dalle cinematografie socialiste. Questi film si rivolgono apertamente all'intelletto, esigono con la loro astrale geometria lo sforzo di essere capiti, senza essere capaci di agire ulteriormente sui sentimenti, senza voler « far sentire » qualcosa con i loro ammirevoli esercizi formali (o se lo vogliono non ci riescono).

Pur riconoscendo un valore di tendenza a *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad) di Resnais e parlando con il dovuto rispetto delle opinioni altrui del « nouveau roman » e di tutta la filosofia di questo indirizzo, devo confessare che dopo la visione di un film di questo genere provo la medesima sensazione

che ho provato vedendo chissà quanti film schematici nostrani tra il 1949 e il 1953. Mi sento come uno scolaro alle prese con un compito d'algebra. Nel caso del film schematico ho due incognite (purtroppo conosciutissime) e risolvo il problema in un batter d'occhio, indicando chi è il « cattivo » e che fine farà. Nel caso del film « intellettuale » non ho altro che degli elementi inafferrabili (alienazione + evasione + irrazionalismo e così via) e non risolvo il problema, oppure arrivo a credere di averlo risolto, senza esserne mai sicuro.

È ovvio concludere il ragionamento affermando che il cinema senza bersaglio e carica emotiva (o con bersaglio e senza carica emotiva) non ha avuto e non ha la possibilità di affermarsi come un'arte che rifletta lo spirito reale della sua epoca. Non fa presa sul pubblico, non serve alla mentalità dello stato socialista, che esige oggi dai cineasti la sincera e artistica rappresentazione dei fatti sociali e morali (includendo tutta la vasta problematica e psicologia dell'individuo) e non serve alla mentalità del produttore occidentale, legato da vitali interessi alle grandi masse e non a una « élite » poco numerosa di buongustai.

Bisogna esaminare a questo punto il caso inverso dei film che puntano esclusivamente su certi aspetti dell'emozione, senza richiedere sforzi intellettuali e ulteriori riflessioni. Si parla dei film con carica emotiva e senza bersaglio, che però a differenza dei nominati prima, godono di un notevole interessamento del pubblico. Guardando *Gli uccelli* di Hitchcock mi attendevo che tutta questa abilità tecnica, questa capacità di suscitare il disgusto e il brivido sfociasse finalmente in un unico, in un solo pensiero, in un tentativo di spiegare il perché di questo attacco degli uccelli al genere umano, in qualche cosa che faccia intravvedere la posizione del regista anche entro i limiti della pura fantasia. Senza questa posizione tutto l'indirizzo dell'« horror », come anche la maggior parte dei « western », dei film pseudostorici, dei drammoni polizieschi, rimangono sul piano dell'abilità tecnica, sul piano della fedeltà a certi schemi « emotivi ».

La conseguenza logica e diretta dello schematismo cinematografico di tipo intellettuale o emotivo è la sterilità. Non si può parlare d'arte in un film dove non si riscontri la personalità del regista, nel senso di una presa di posizione nei confronti del mondo.

La presa di posizione è naturalmente solo una delle condizioni

essenziali della validità artistica di un film. Nel film socialista a tipo schematico la presa di posizione c'era, ma era appesantita e soffocata dallo schema didattico, dalla deformazione evidente della realtà.

La cinematografia ungherese, ripresasi nel 1953 con *Körhinta* (Carosello di festa) di Zoltän Fábri, riuscì a liberarsi ben presto dalla pratica sterile dello schematismo e seguì in questo senso l'indirizzo migliore della cinematografia sovietica e polacca, risentendo anche dell'influenza del buon cinema italiano e francese, da Germi a Fellini e da Clair agli esponenti della « nouvelle vague ». I migliori film socialisti di questi ultimi anni, includendo anche quelli ungheresi, sono riusciti a far presa sul pubblico, nonostante la crescente pressione della televisione, che ha fatto calare anche da noi le frequenze.

Sta di fatto però che vi è nel nostro pubblico una grande esigenza non appagata per le buone commedie e il suggestivo « grande spettacolo », fenomeni purtroppo abbastanza rari nella nostra cinematografia. Se i validi e interessanti temi scelti in questi ultimi anni dalla maggior parte dei cineasti ungheresi fossero stati risolti più spesso nel clima elettrizzante e divertente della commedia, se avessero tenuto più conto dell'elemento « spettacolarità », evitando le troppo complesse penetrazioni « negli stati d'animo » di protagonisti quasi distaccati dalla realtà, il cinema ungherese si sarebbe, a mio avviso, meglio affermato in campo nazionale e internazionale.

Reduce da un viaggio nei paesi occidentali ho l'impressione che il « grande spettacolo » sia il dominatore assoluto degli schermi dell'occidente. Lo è per un semplice motivo. Il pubblico vuole dal cinema ciò che non può avere dalla televisione. Questo genere « grande spettacolo » va dal puerile polpettone pseudostorico fino a *West Side Story,* che è per me finora la migliore cosa vista in questo campo. Ed è a questo punto che affiora ovvia la domanda: perché non innalzare alla dignità dell'arte il grande spettacolo? Perché non approfittare della grandissima carica emotiva del grande spettacolo per dire qualcosa? Qualcosa che sia di più di una semplice ricostruzione storica, qualcosa che scaturisca dal carattere individuale dei protagonisti, dai loro ben definiti rapporti sociali. Qualcosa che può appartenere alla storia, ma che abbia anche valore spirituale per l'uomo moderno. Cosa favorirebbe meglio una sincera distensione internazionale nel campo culturale che delle coproduzioni di questo

genere tra i paesi socialisti e occidentali? Parliamo di film liberi da schemi unilaterali, che agiscano sui migliori sentimenti umani delle masse e arrivino perciò a rafforzare nella mente le idee più avanzate dell'epoca, come ad esempio la necessità vitale di salvaguardare la pace e di promuovere la sempre maggiore comprensione tra i popoli che vivono in sistemi sociali diversi.

Queste osservazioni sono naturalmente soggettive ed hanno più che altro valore polemico. Spetta ai cineasti più impegnati delle cinematografie socialiste e di quelle occidentali di tradurre in atti concreti la reciproca buona volontà.

L'insegnamento universitario del cinema in America: esperienze e proposte

di ***ROBERT GESSNER***

docente di cinema e televisione all'Università di New York

Mentre in Europa si affacciano timidamente le prime cattedre di cinema nelle Università, esso è già materia di insegnamento in circa ottanta atenei degli Stati Uniti. D'altra parte, negli Stati Uniti non esiste una sola scuola professionale, destinata alla formazione dei nuovi quadri, come invece ne esistono in varie parti d'Europa. Alcune considerazioni del prof. Gessner possono per noi essere discutibili o superate, ma crediamo utile far conoscere ai lettori italiani il pensiero d'un docente autorevole d'oltreoceano sui problemi ed i metodi d'insegnamento riguardanti il cinema in America.

In occasione di un suo recente viaggio in Inghilterra, un membro della Fondazione Ford sentì alcuni suoi amici di Oxford e Cambridge avanzare critiche nei riguardi dell'attuale interesse delle Università americane per i corsi di cinema e televisione che egli stesso aveva propugnato. Difendendo il suo Paese anche da un punto di vista pedagogico, egli citò Harvard, Yale e Princeton come istituzioni modello, alla pari di Oxford e Cambridge, dove lo studio non è stato esteso a queste arti popolari. Al suo ritorno, comunque, egli venne a conoscenza che il Prof. I. A. Richards, un tempo del College di Magdalen, a Cambridge, e sin dal 1944 docente universitario a Harvard, avrebbe istituito un corso accademico presso il nuovo Centro di Arti Visive, avente fra gli altri lo scopo di « indagare sugli elementi dei mezzi di comunicazione visiva ». Anche il primo insegnante americano che si era dedicato al cinema ed alla televisione, considerandole arti liberali, fu invitato a collaborare con Richards.

Il caso descritto serve ad illustrare bene il più recente stato del cinema nelle Università americane. Si rivela così il bisogno della cultura universitaria di orientarsi anche verso le espressioni della

vita moderna. Cosicché non fu più necessario dimostrare che gli studenti — già attratti verso un mezzo che istintivamente sentivano vicino alla loro mentalità — dovevano dedicarsi ad una disciplina accademica che potesse creare e mantenere i loro interessi, desideri ed affinità naturali. Né si dovette sottolineare la precedenza che le altre arti avrebbero dovuto avere: la poesia, la musica e, la più antica, l'architettura; la pittura, la scultura, il teatro, la danza e, la più moderna, la narrativa. Né si dovettero spuntare delle lance per sostenere la necessità di estendere i corsi accademici all'arte cinematografica. Oggi si hanno posizioni definite: ci sono quelli che accettano e quelli che, non lungimiranti, non accettano l'idea della Nona Arte.

Molto cammino ha indubbiamente fatto lo studio universitario dal 1941, quando, con un provvedimento marginale, una facoltà artistica e scientifica di una Università fondata nel 1831 (la New York University) istituì per prima un corso di arti liberali (era la facoltà di matematica e musica). In precedenza, della cinematografia si era parlato in un Istituto professionale (U.S.C.) e come di una laurea di avanguardia, nel 1932; successivamente, essa fu oggetto di studio in ogni ordine di studi universitari, dalle facoltà letterarie, artistiche e scientifiche, a quelle che si occupano dei mezzi di comunicazione. L'odierna molteplicità dei mezzi è una prova della vitalità in campo nazionale e della sempre crescente qualità dell'indagine in questa materia. La fase di transizione è ormai finalmente superata. Gli studiosi di cose cinematografiche non devono più spiegare il perché ed il come della loro scelta. Se fosse possibile ipotizzare un tizio che ponesse tali domande, sarebbe piuttosto lui a dover rendere conto della sua anacronistica ignoranza. « Per li rami », si potrebbe dire che la divulgazione della televisione come mezzo di diffusione della cultura ha chiarito per molti accademici tradizionalisti la funzione del cinema come linguaggio e forma artistica. Così come con la guerra si sviluppa la ricerca scientifica nel settore medico, la grande diffusione della televisione ha permesso la conoscenza del vero significato del cinema. Nel delineare, comunque, sommessamente quello che dovrebbe essere il programma teorico dell'insegnamento cinematografico nei corsi di arti liberali, voglio sottolineare che questo primo tentativo deve porre la tradizione umanistica in cima alla piramide, poiché ci troviamo di fronte ad una materia che è provatamente una forma di arte autonoma ed indipendente. È evidente che oggi il cinema, dopo circa settant'anni,

non si può più insegnare come materializzazione del romanzo, o come più elastica concezione del teatro ovvero come televisione cinematografata (essa stessa troppo spesso considerata a sua volta come una estensione in profondità — di natura pedagogica — della radio!).

Anzitutto passiamo in rassegna gli errori più comuni che si commettono nell'insegnamento del cinema. È chiaro che io intendo così far luce sul punto centrale della questione. Indubbiamente i dialoghi servono, ma non possono rappresentare il fulcro. Quando si fa uso del cinema per la diffusione audiovisiva, per la documentazione, per la divulgazione delle notizie e per la TV ecc., risulterà chiaro, secondo me, il suo contenuto, se il cinema si intenda come arte.

Ecco cinque degli errori che si commettono più comunemente nell'insegnamento del cinema:

1) Il cosiddetto *errore della deformazione letteraria.* È una eredità della letteratura (Beowulf - Through - Auden); è un errore nel quale sono incorso io stesso nel 1935, quando ero insegnante di letteratura. Disponendo di soli sei mesi per percorrere tutto il cammino da Porter a Resnais, un insegnante non può più che citare dei nomi e delle date e leggere qualche passo durante il cambio delle bobine. Come nel caso di una lettura veloce, non c'è il tempo di dare una giusta valutazione, e basta che una certa quantità di film risultino visionati.

2) Il cosiddetto *errore della valutazione socio-psico-economica,* ovvero l'errore di considerare i film come dei libri di testo illustrati. Secondo questa teoria errata, l'arte cinematografica è considerata come la « nuova stampa », una concezione molto in voga nei circoli ETV. I sociologi e gli studiosi dei mezzi audio-visivi, nel considerare appunto le singole inquadrature come dei caratteri di stampa mobili, si allontanano così dalla tecnica come dall'arte, che ne informano il contenuto. Ignorare i mezzi con i quali si esprimono emozioni ed idee vuol dire non capire il fine.

3) Il cosiddetto *errore della presunzione degli artisti,* ovvero quello di considerare il cinema come teatro. È una eredità dell'arte drammatica, per cui la zona antistante la macchina da presa è considerata dagli attori come un palcoscenico ed essi si muovono con la preoccupazione di essere ivi fotografati. L'errore si manifesta nella tecnica della regia teatrale portata nel cinema, come dimostrano le « inquadrature » intervallate da « tagli » e da « inserti ». Anzitutto, con le continue interruzioni dell'azione e con i tagli esso costringe il fattore tempo al movimento del soggetto. Essendo connesso più

con l'orecchio che con l'occhio, questo errore è notato di più e con maggior disagio da chi ascolta.

4) Il cosiddetto *errore di creare dei troppo netti iati,* o quello di considerare il parlato come una forma a sé stante. Questa è la più recente delle concezioni erronee, tendente a superare le difficoltà del momento con l'arte. La culinaria può essere considerata un'arte dai cuochi e dai mariti comprensivi, non certo dai romantici pittori o dai poeti bohemiens. Nel settore della radio, la relativa meccanica, la gestione delle varie stazioni, la programmazione, la redazione degli annunci pubblicitari e le « public relations » sono state difficilmente oggetto di studi umanistici; esse sono piuttosto oggetto di studi commerciali e materia di mercato. Tutte le mostre cinematografiche sono state ampiamente rimpiazzate dalla diffusione radiofonica; all'epoca del loro massimo splendore esse non furono mai considerate delle vere e proprie forme d'arte se non dagli agenti pubblicitari soltanto. Tra la televisione e la radio, da un lato, ed il cinema, dall'altro, corre lo stesso rapporto che corre tra giornalismo e letteratura.

5) Il cosiddetto *errore della sopravvalutazione.* Esso risale ai tempi in cui si è iniziato lo studio dell'arte; allarga la frattura tra lo storico ed il pratico, tra la teoria e l'estetica; ha più volte creato una netta separazione tra musicologi e musicisti. Nel cinema, esso può essere più di impedimento in questi primi decenni, quando non compaiono ancora i vari schemi che materializzano le altre arti. Imparare teoricamente il valore del montaggio col mettere a posto le pose richiede il ricorso ai luoghi riservati al taglio; questo vale anche per i giochi di luce. Per la stessa concezione e per l'esecuzione, il cinema è certo la meno passiva delle arti.

Come, dunque, si dovrebbe svolgere teoricamente un corso di cinematografia? Una guida comunque valida si dovrebbe trovare nel contributo alla *materializzazione di emozioni e di idee* da un punto di vista visivo. Non interessa niente altro, anche se utile, profittevole o fascinoso. Fra i più di cinquecento corsi esistenti nel Paese, che si occupano della scienza fotografica od elettronica, c'è tale una varietà di intenti e di esecuzioni, che vanno dalla piena riuscita, alla mediocrità ed al fallimento, che è impossibile — oltre che di cattivo gusto — citarne alcuni a mo' di esempio. Gli studenti si rendono conto di quello che hanno perso purtroppo talvolta soltanto quando il corso è finito ed il tempo è ormai passato. È da notare, poi, che evidentemente conta di più scegliere dei buoni inse-

gnanti che selezionare le materie. « Curarsi dell'uomo più che della materia » è una regola che vale per il cinema come per ogni altra attività umana.

Il primo corso fondamentale si dovrebbe occupare di storia ed estetica, dovrebbe essere un'analisi introduttiva del cinema come arte. L'obbiettivo è l'unicità estetica del cinema, illustrata (attraverso ripetute proiezioni di inserti storicamente importanti) dallo studio dettagliato dell'evoluzione di questa forma artistica, particolarmente per quanto riguarda lo sviluppo del movimento. Se si tiene presente questo, ben poco materiale si può lasciare per i corsi superiori. A questo punto l'importante è educare l'occhio dello studente alla concezione ed alla espressione cinematografica. È di per sé evidente la necessità di una metodologia di inquadratura. Teoricamente, alcune scene dovrebbero essere più volte proiettate, come ad esempio quella del massacro di *Bronenosets Potemkin*. Sarebbero essenziali alcune inquadrature di *The Life of an American Fireman*; così dicasi di alcune scene di *Intolerance*; dal punto di vista soggettivo, alcune scene di *Der Letze Mann*; alcune per la coordinazione di suono e movimento, di *Der Blaue Angel* e di *Citizen Kane* (Quarto potere, 1940), una gemma incommensurabile. Questi esempi dell'insegnamento della tecnica dell'uso della luce e della composizione sono ferri del mestiere, come avviene anche nei corsi di belle arti. È noto che l'Istituto Polacco Sztuki, cui va il merito di film didattici veramente eccellenti, è solito utilizzare inserti nei suoi corsi di storia ed estetica. In altri termini, non basta guardare i film; bisogna studiarli inquadratura per inquadratura. È molto incoraggiante notare che recentemente nei corsi di cinematografia è stata aggiunta la teoria. Con questa fusione si può superare l'inevitabile tendenza all'astrattismo. C'è tanto da dire di storia e di estetica che teoricamente il primo termine si dovrebbe usare soltanto per i film muti ed il secondo soltanto per quelli sonori ed a colori. La specializzazione porta alla tendenza piuttosto comune al documentario, alle pellicole girate interamente da un solo regista, od alla impostazione nazionale o meglio ancora allo stile, secondo quanto ci dicono le pellicole delle diverse culture.

Il secondo corso dovrebbe rivolgersi all'analisi dei copioni. Ovviamente la sceneggiatura cinematografica è la base senza la quale un regista non può fare un piano per le riprese e di conseguenza è altrettanto ovvio che la gran parte dei problemi che sorgono durante la ripresa ed il montaggio si possono ricondurre ad un cattivo

copione. Tuttavia l'analisi del copione è ciò che si trascura di più nell'insegnamento della cinematografia. Dapprima si dovrebbe porre allo studio il romanzo od il dramma, in relazione alla costruzione del loro dialogo ed alla loro possibilità di essere cinematografati; poi si dovrebbe passare allo studio dell'adattamento scenografico ed a quello delle relative aggiunte, tagli o trasformazioni necessarie. Da ultimo, si dovrebbe, se possibile, procedere allo studio della pellicola vera e propria in relazione al movimento della macchina da presa e del montaggio. Spesso delle buone pellicole sono state tratte da spunti mediocri, come nel caso di *Kitty Foyle.* Il romanzo di Christopher Morley è piuttosto ingenuo, scontato, sdolcinato e niente affatto cinematografico. Con la riduzione per il cinema, Dalton Trumbo tentò con successo di rendere cinematografica la vicenda e diede ad essa un significato sociale, ma ben più importanti furono i sostanziali cambiamenti, le sequenze centrali e la costruzione dei vari personaggi. La pellicola, girata con Ginger Rogers, è piuttosto istruttiva per il suo sforzo di essere il più possibile adatta al cinema. Spesso si impara di più da questi sforzi che dai grandi successi. Molti casi possono rivelare una profondità di studi in relazione alla bontà del canovaccio — importantissimo, nel campo della celluloide, dal punto di vista analitico della sceneggiatura. Nel volume « Twenty Best Film Plays », benché nessun testo sia posteriore al 1943, sono raccolte molte importanti sceneggiature: tra le altre, anche *It Happened One Night* (Accadde una notte, da un breve romanzo di Samuel Hopkins Adams), *Rebecca* (La prima moglie - Rebecca, dal romanzo di Daphne du Maurier), *Wuthering Heights* (La voce nella tempesta, da Emily Brönte), *The Grapes of Wrath* (Furore, da Steinbeck), *How Green Was My Valley* (Come era verde la mia valle, da Llewellyn), *Little Caesar* (Il piccolo Cesare, da Burnett), *The Good Earth* (La buona terra, da Pearl Buck), *All That Money Can Buy* (da Benet), *Stagecoach* (Ombre rosse, da Haycox), *Yellow Jack* (da Sidney Howard e Paul de Kruif)) ecc. Il libro dell'UNESCO « Teaching About Film » dell'olandese I.M.L. Peters contiene 33 fotogrammi di una scena di *The Fallen Idol* (Idolo infranto) di Carol Reed ed i corrispondenti 33 brani della sceneggiatura. Una moderna fonte è costituita dalla pubblicazione di opuscoletti relativi a pellicole di successo, come nel caso de « La primavera vergine » di Ballantine, scritto da Ulla Isaksson, dei « Four Screenplays of Bergman » edito da Simon & Schuster, e particolarmente di « Hiroshima mon amour » della Grove Press, con 70 illustrazioni; oltre ad altri.

Non basta tener conto delle differenze tra il romanzo od il dramma e la sceneggiatura; lo studente in cinema deve sapere che lo sceneggiatore è il primo regista, operatore e tecnico del montaggio, se si tratta di una sceneggiatura originale. Agendo come preliminare, una siffatta materia sull'analisi della sceneggiatura conduce alla fase successiva: quella dello scrivere per l'immagine in movimento. In questo caso, lo scrivere deve essere diverso perché fare un piano di lavorazione è un diverso modo di comporre nelle varie lingue. La prima bozza di una sceneggiatura sarà visionata per la prova, se lo studente produrrà in bozza, non importa quanto malamente, in fotogrammi da 5 pollici per 7. Questa disciplina elimina le tendenze letterarie e dà un contenuto cinematografico agli sviluppi drammatici. Seguendo una libera successione di composizione e movimento, la fase successiva si rivolgerà alla descrizione delle sequenze in relazione alle parole sul retro della pellicola; il dialogo è aggiunto per ultimo. Uno sceneggiatore smaliziato può confondere le acque né più né meno che un tecnico del montaggio, a parte la moviola.

Il terzo corso dovrebbe riguardare la produzione. Si ha la più grande varietà grazie soprattutto alla predisposizione dell'operatore, quasi sempre uno scampato dal palcoscenico o dalla TV, quindi tendente ad usare la macchina da ripresa come un fonografo. Poiché il primo oggetto di studio è costituito dalla parte visiva, anzitutto ci si deve rivolgere allo studio degli elementi della fotografia, come le lenti, la profondità di campo, il fuoco ed i principî base dell'esposizione. Confesso di avere io stesso cambiato idea circa la posa fotografica e di dare ora il mio pieno consenso al pionieristico corso di fotografia presso l'U.S.C. ed a quello successivo presso la B.U. Entrambe queste università usano per i loro corsi anche pellicole da 8 mm. Presso la U.C.L.A. una conferenza di 2 ed un corso di 3 sono stati in sintesi dedicati ai « Principî della esposizione, alla composizione pittorica ed all'uso della macchina da presa ». Anche altre scuole vantano di questi corsi.

Lo studio varia a seconda dei concetti estetici dell'espressione cinematografica, e cioè a seconda dell'intensità del ritmo, della concezione e del gusto. Il programma ideale dovrebbe consistere in una serie di esercizi tendenti a preparare lo studente sul rapporto corrente tra i diversi ritmi (soggetto, fotografia e montaggio) e le variazioni di composizione provocate appunto dal montaggio e dall'esposizione. Si potrebbe cominciare meglio dagli oggetti inanimati; familiarizzare

con una forma priva di carica emotiva servirebbe indubbiamente a creare una solida base per la successiva aggiunta, nella fase seguente, di valori soggettivi. Una volta che si ha il controllo « sui generis », gli elementi umani hanno maggior possibilità per un trattamento in campo visivo.

Questo corso introduttivo sulla produzione dovrebbe essere seguito da un altro centrale e superiore, come sta diventando di uso comune. La seconda parte del corso dovrebbe concentrare l'attenzione sull'importanza della luce e della prospettiva, mettendole entrambe in relazione con gli elementi acustici: la voce, gli effetti sonori e la musica. La parte che riguarda la produzione e quella che riguarda l'allestimento scenico si integrano presso la U.C.L.A., in quello che è innegabilmente il più completo dei corsi in cinematografia.

Altre più alte vette sono state poi raggiunte. Ad esempio, un corso sul montaggio si diversifica dalla tecnica del taglio della pellicola allo stesso modo che la sceneggiatura cinematografica si diversifica da una composizione drammatica. Si può poi passare con profitto all'insegnamento del colore e dell'animazione, dopo che si sono apprese queste fondamentali materie. I successivi ampliamenti vengono da sè, è questo il caso della produzione di pellicole documentaristiche, dal cubismo all'astrattismo, da Buñuel a Ian Hugo. C'è una corrente di cinematografia sorta fra i giovani dei centri maggiori che indaga sulle forme e sui modi di sentire in nulla connessi con la cultura accademica. Le Università si dovrebbero mettere su questa strada prima che la frattura sia troppo profonda. In definitiva, quindi, si dovrebbe prevedere un corso quadriennale di cinematografia, come per le Belle Arti, la Musica e la Letteratura. Tutte le volte che lo studente manca dei requisiti essenziali, spetta all'insegnante spiegare le tecniche di base, le idee e le realizzazioni in campo visivo. Preferibilmente, gli studenti ammessi ai corsi superiori devono frequentare anche un corso preliminare come per l'excursus delle arti liberali per tutti gli studi letterari ed artistici. Sebbene non si possa subito iniziare con l'insegnamento della tecnica visiva, come accade per le lingue straniere, nelle scuole superiori, vi sono argomenti convincenti secondo i quali l'istruzione cinematografica deve proseguire sino al livello delle scuole superiori. La maturità è un grande aiuto per lo studio di qualsiasi materia, particolarmente per quello di una così concettualmente complessa come la cinema-

tografia. Dovrebbe essere più difficile fare un film ed una colonna sonora deficienti che presentare un dramma modesto, ma, ahimé!, teoricamente, i primi passi dovrebbero farsi nel quarto corso. La laurea deve essere a contenuto scientifico e non artistico. Chi si dedica a questo studio, specializzandosi in ricerche di mercato e di richiesta culturale, è viisbilmente più un commercialista o un sociologo che un produttore di pellicole o un cineasta.

Per concludere, per tracciare questo programma ideale, devo, per restare aderente alla realtà, citare i problemi dei mezzi complementari. La tendenza di noi americani ad inquadrare le materie ed a collocarle in categorie esistenti o sotto un nuovo multicolore ombrello (un'espressione entrata recentemente in uso nel mondo accademico) è ampiamente illustrata nel caso della cinematografia. La gran parte dei corsi sono in forma di conferenza; ma io, personalmente, confesso di avere una grande passione per quelli contenuti in dispense scientifiche. Ne conseguono, sembra, molti sforzi burocratici ed organizzativi, perché si verifica un processo cariocinetico mentre il nucleo, il cinema come arte liberale, si trascura.

Teoricamente, tanto più uno studio è autonomo, tanto più serve alla materia; gli studi fra di loro dipendenti confondono le acque. Stranamente, il discorso acquista un contenuto più accademico quanto più si allontana dalla retorica e dalla letteratura; così sarà per la cinematografia, quando si allontanerà dalle conferenze.

Nel frattempo, nella fase iniziale, la cinematografia si potrebbe preferibilmente collocare sopra ogni altra materia delle Belle Arti che le è stata provvisoriamente anteposta. Poiché il cinema è anzitutto linguaggio artistico, il suo studio, dal punto di vista estetico, appartiene alle arti liberali e, dal punto di vista industriale, ai corsi commerciali. I corsi sull'uso della tecnica (da non confondersi con quelli pratici, come quello sulla produzione), appartengono alla tecnologia. I servizi radio (come la gestione delle varie stazioni, la scelta dei programmi, la pubblicità, i notiziari, ecc.) sono più giornalismo che cinema, ovvero appartengono più al settore commerciale. L'utilizzazione degli insegnanti è invece una questione scolastica, come quella dei programmi o come quella più recente dei corsi di Telescuola.

Il recente suggerimento della Commissione delle Arti Visive dell'Università di Harvard (1956), perché si istituisca una nuova cattedra da intestarsi al Disegno, mi offre uno spunto eccellente

perché io possa concludere questa mia teorica dissertazione: « Crediamo che vi sia altrettanto contenuto culturale nella pratica delle arti visive che nello scrivere in prosa od in poesia, ovvero nel comporre della musica. La commissione non suggerisce tuttavia che la cattedra debba soprattutto trattare della creazione di nuovi professionisti. La creazione di nuovi professionisti è una questione complessa che eccede le finalità di qualsiasi corso. Ma riteniamo che il futuro artista debba avere nell'Università di Harvard un posto vicino al medico o all'avvocato e che gli studenti debbano godere di una cultura artistica universitaria, *che essi seguano o no i corsi di arte visiva* ».

Una nuova generazione di registi argentini

di STELIO CRÒ

Il 1957 può considerarsi un anno di certa importanza per il cinema argentino. In quell'anno la critica internazionale prese visione de *La casa del ángel* e cominciò a interessarsi all'opera di Torre Nilsson, grazie al quale il cinema argentino entrò nell'agone della critica internazionale. Poco dopo, Ayala con *El jefe* (1960) rafforzò la impostazione critica di questo nuovo cinema e si affiancò a Nilsson nell'opera di rinnovamento.

L'elemento principale di quest'opera di rinnovamento è un'attitudine, che, fino allora, non aveva avuto precedenti; cioè la collaborazione dei registi con quegli scrittori che, nell'ambito letterario, avevano già da tempo iniziato un'opera di restaurazione di valori, in parte calpestati dalla pluriennale dittatura peronista, sia criticando il passato recente, sia ricercando nuovi orizzonti e schemi artistici fino allora esclusi dal campo culturale, che, come ogni altra sfera della vita nazionale, risentiva della mancanza di libertà. Ricorderemo i nomi di Angel de Estrada, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares.

Salvo rare eccezioni (*Viento norte,* di Soffici, 1937, ispirato all'opera di Lucio Mansilla, scrittore della seconda metà del secolo scorso; *Prisioneros de la tierra,* dello stesso, 1937, ispirato all'opera di Horacio Quiroga, scrittore della prima metà di questo secolo; *La guerra gaucha,* di Demare, 1942, tratta dall'opera omonima di Lugones, poeta e scrittore anche lui della prima metà del Novecento) il cinema argentino non aveva mai ricevuto, prima di allora, il contributo degli scrittori nazionali. E, infatti, le eccezioni riferite, non costituiscono una vera e propria collaborazione tra registi e scrittori, in quanto che si trattò di realizzazioni posteriori alla morte degli scrittori, alle cui opere quei registi si erano ispirati.

Era stato proprio Torre Nilsson che, già nel 1950, aveva adattato un racconto di Adolfo Bioy Casares, « El perjurio de la nieve », per la realizzazione del suo primo lungometraggio diretto insieme con il padre: *El crimen de Oribe,* che, a detta di alcuni, resta il migliore film di Nilsson. Quattro anni dopo adattava un racconto di Borges, « Emma Zunz », per realizzare *Días de odio.* È nostra opinione che è stato un motivo di grande ritardo per lo sviluppo del cinema argentino non essersi approfondito in questa direzione, forse per l'ambizione dei giovani direttori, che non hanno saputo rinunciare alla vanità di essere autori, non solo dei loro film, ma anche dei soggetti.

Frattanto il nuovo fermento democratico favoriva la lievitazione di molte opere di giovani scrittori, tra i quali ricorderemo David Viñas, A. Roa Bastos, Dalmiro Sáenz, Marco Denevi, Ernesto Sábato. Fu appunto il primo dei soprannominati a collaborare alla stesura della sceneggiatura di *El jefe.* A sua volta Nilsson iniziava nel 1957, con *La casa del ángel,* la serie delle sue collaborazioni con Beatriz Guido. Da questa collaborazione tra il regista e la scrittrice nacquero, oltre alla sceneggiatura di *La casa del ángel,* quelle di *El secuestrador, La caída, Fin de fiesta, La mano en la trampa, Piel de verano, Setenta veces siete, Homenaje a la hora de la siesta* e *La terraza.* Dietro la coppia Torre Nilsson-Guido altre collaborazioni tra scrittori e registi si intensificarono. Già abbiamo ricordato Ayala e Viñas. Menzioneremo ora Murúa-Roa Bastos, autori di *Shunko* e *Alias Gardelito*; Viñas-Martínez Suárez, che hanno collaborato alla sceneggiatura di *Dar la cara*; lo stesso Nilsson, oltre alla Guido, ha avuto come collaboratori alla stesura delle sue sceneggiature Samuel Eichelbaum (*Un guapo del '900*), Ricardo Luna (*Fin de fiesta* e *La mano en la trampa*), Arturo Cerretani (*Graciela* e *El crimen de Oribe*); quest'ultimo ha collaborato con uno dei giovani registi della nuova generazione: Manuel Antín (*La cifra impar*). David Kohon viene da una lunga esperienza come poeta e narratore e realizza egli stesso le proprie sceneggiature. Lo stesso metodo segue Rodolfo Kuhn.

Ma perché si producesse l'*exploit* della nuova generazione di registi era necessaria una adeguata legislazione, che facilitasse i mezzi economici necessari per la realizzazione delle loro opere.

Dopo una crisi molto grave, che nel 1956 praticamente paralizzò l'industria cinematografica, il governo emanò un decreto e creò un organismo autonomo, l'Instituto Nacional de Cinematografía. Esso

provvede al finanziamento della produzione nazionale e alla distribuzione di premi annuali a quei film che lo stesso Istituto classifica, secondo la votazione di una giuria all'uopo nominata. Questa legislazione permise al cinema argentino di superare l'impedimento finanziario e, sopra tutto, offrì ai giovani registi l'opportunità tanto sospirata di dare corpo o, meglio, immagini, alle loro creazioni artistiche. Così, tra il 1959 e il 1963, più di un terzo della produzione nazionale si dovette a ben ventisette registi esordienti.

Questa breve rassegna non può tenerli tutti in conto, ma solamente riferirsi ai rappresentativi, secondo un criterio valutativo, che sarà quanto più possibile obiettivo; e cioè si baserà sopra tutto sul consenso che i giovani registi hanno riscosso sul piano internazionale e nazionale o su quei nomi che comunque hanno detto, o tentato di dire, qualcosa di veramente nuovo. Da una parte quindi terremo conto di quei registi che sono pervenuti alla notorietà dopo che le loro opere sono state insignite da giurie internazionali, come nel caso di Feldman, Murúa, Birri e Kuhn; e dall'altra menzioneremo quei registi che, pur non avendo ricevuto riconoscimenti ufficiali e ufficiosi, sono stati segnalati da autorevoli critici, sia stranieri che argentini, come nel caso di Kohon, Antín, Martínez Suárez, Dawi e Minniti.

Si potrà obiettare che, tutto sommato, il numero dei registi soprannominati non raggiunge nemmeno la metà degli esordienti durante il quadriennio 1959-1963. Ma è bene che, come ha detto un autorevole critico argentino, si cominci a « tirar le somme » e a giudicare con criterio selettivo l'opera svolta sinora da questa nuova generazione di registi.

Dopo un primo momento, in cui fu necessario l'appoggio entusiasta e cordiale della critica di fronte al verificarsi dell'« exploit » della nuova produzione (e quindi alla rottura con gli schemi rigidi e fossilizzati di una tradizione pluridecennale) è giunto ora il momento di analizzare obiettivamente e serenamente le nuove produzioni. Il critico che così si comporta compie un dovere anche verso quel settore della critica, straniera e argentina, che, come osserva giustamente Di Nubila, dopo aver accolto con simpatia l'avvento di un nuovo cinema argentino, sperò che quelle promesse fruttificassero in un'opera, o un gruppo di opere significative, non solo dal punto di vista nazionale, ma anche in una prospettiva universale. Sembra viceversa che si sia verificata una pausa nell'evolu-

zione del nuovo cinema argentino. È quello che si domanda lo stesso Di Nubila e anche chi scrive.

Indubbiamente c'è una stasi, sebbene il processo evolutivo possa sempre riprendere; ed anzi fermamente ci auguriamo che così possa essere. In ogni caso è dovere del critico prendere atto di questa pausa che affligge tutti i realizzatori argentini, i quali in tempi relativamente recenti avevano creato opere di una certa importanza sul piano internazionale. Vedi lo stesso Nilsson che dopo *Piel de verano* ha creato tre opere (*Setenta veces siete, Homenaje a la hora de la siesta* e *La terraza*) in cui sono riaffiorate le lacune tematiche e formali che affliggevano buona parte della sua produzione: marginalità dei personaggi, situazioni inverosimili, morbosità fine a se stessa, ingenuità nell'impiego dell'artificio drammatico. Anche Ayala, dopo tre anni di inattività cinematografica, è tornato al lavoro con un'opera (*Paula cautiva*) di ottima fattura tecnica, specialmente fotografica, ma di molto inferiore a *El jefe,* nonostante certi frammenti documentaristici, che registrano le fasi critiche di uno dei periodi più travagliati della storia e del popolo argentino. A loro volta Murúa e Feldman sono tre anni che non girano un film, Birri non ha continuato la strada intrapresa con il suo valido esordio e Kohon si prepara a lasciare l'Argentina diretto a Israele. Altri giovani, inoltre, stanno considerando seriamente proposte dalla Spagna e dal Messico.

Prima di passare alla rassegna dei singoli registi e delle loro opere cercheremo di stabilire delle costanti che si verificano nell'opera dei registi considerati: il neorealismo critico e la denuncia sociale di Birri, sostenuta stilisticamente da un'impostazione documentaristica; la polemica aggressiva politico-sociale di Feldman, Murúa e Suárez che non disdegnano una trama complessa o l'artificio drammatico con diverse gradazioni: satirica in Feldman, amara e pessimistica in Suárez e francamente patetica o tragica in Murúa; la critica morale della gioventù di Kohon e Kuhn con una forte componente irrazionale nel primo e un'impostazione razionalistica nel secondo. E finalmente lo psicologismo e frammentarismo fine a sé stesso di Antín, un regista che preferisce diluire il tema in un gioco stilistico non privo di originalità, sebbene accusi vivaci reminiscenze di Antonioni e Resnais. Per quanto riguarda Minniti e Dawi bisognerà attendere altre realizzazioni prima di poter determinare verso quale indirizzo volgeranno la loro opera definitivamente. Per ora possiamo dire che Minniti ha svolto una misurata

indagine psicologica partendo da una situazione analoga a quelle generate dalla preoccupazione sociale di Feldman (*Los de la mesa 10*), ma in chiave infantile. A sua volta Dawi si accosta a Birri per la formazione e preferenza documentaristica, ma non possiede ancora la maturità dell'altro, né la freschezza nel tratteggiare i caratteri dei protagonisti.

L'ordine che seguiremo nell'esposizione dei registi che sono oggetto di questa rassegna, e delle loro opere, seguirà quello cronologico delle « opere prime » di ciascuno di loro.

Simon Feldman

Alcuni critici stranieri affermarono che *El negoción* era il film più importante che la storia del cinema argentino ricordasse da dieci anni a questa parte. L'opera affronta in chiave satirica la critica dell'arrivismo dei « caudillos » sudamericani. La prima versione fu girata in 16 mm. e data del 1955. La lavorazione di quella versione durò due anni. Il tema era tratto da un argomento di Lucia Gabriel. Lo stesso Feldman scrisse la sceneggiatura in collaborazione con il disegnatore umoristico Oski e Juan J. Barrenechea. Il protagonista della vicenda, un raccoglitore di escremento equino, e cioè una specie di questuante in chiave scatologica, scopre un sistema che rende antieconomica la raccolta ... artigianale, se così si può dire. Essendo l'industria principale del paese la raccolta dell'escremento equino, nonché la sua utilizzazione come fertilizzante, questa scoperta genera un fulmineo giro di affari, in cui è compromesso lo stesso « caudillo » del paese. A sua volta il protagonista vede pioversi addosso l'ira dei vecchi compagni di lavoro.

L'intenzione satirica del film si cristallizza nel fallimento della sua opera, che avrebbe voluto essere altruista, ma in realtà da questa attitudine benefattrice solo sgorga uno zampillo maleolente di corruzione, cupidigia e inganni.

Questa versione in 16 mm., nonostante le ristrettezze economiche in cui era stata realizzata, possedeva spontaneità umoristica e vitale, specialmente nella delineazione di alcuni caratteristici tipi di gente avida e corrotta, che si muovevano sullo sfondo caricaturale di una realtà ambientale e temporale. Viceversa la seconda versione in 35 mm., che data del 1959, con attori professionisti e abbondanza di mezzi tecnici (visibili nell'uso di una scenografia ori-

ginale e molto ricca di elementi espressivi), mostrò un Feldman senza estro e incerto nella caratterizzazione dei personaggi. Questa seconda versione ottenne un « Giano d'oro » a Santa Margherita Ligure, condiviso con *El jefe* e *Un guapo del '900.*

Nel 1960 Feldman realizzò *Los de la mesa 10*, film che narra la storia dell'amore impossibile tra due giovani di condizioni economiche diverse: lei è una ragazza di famiglia agiata, che frequenta la facoltà di architettura, lui un operaio. Gli obblighi familiari, le diverse amicizie e la propria mediocrità impediscono loro di unirsi.

Se l'intento dell'opera era quello di svolgere una critica sull'indifferenza e abulia di una società egoista e sull'incoscienza di alcuni esseri che alimentano la loro propria incomunicabilità, la loro solitudine e il loro fallimento, questo intento è solo riuscito marginalmente. In effetti Feldman non è riuscito a liberarsi delle limitazioni implicite nell'originale, un atto unico di Osvaldo Dragún. I personaggi sono troppo schematici e le situazioni, che nelle intenzioni dell'autore dovevano rappresentare simbolicamente una situazione e mentalità generali diffuse nel popolo e nella società argentini, peccato di parzialità e presumono una verosimiglianza che non si riscontra nella realtà. Non si riscontra in assoluto, perché nessun paese del mondo presenta, come l'Argentina, tante varietà e vastità di possibilità, essendo questo paese assolutamente estraneo ai pregiudizi di casta, di qualunque genere e di qualsiasi tipo. Come lo dimostra il fatto che più di un figlio di emigrante si è seduto su quella poltrona presidenziale dove sedettero Rivadavia, Sarmiento e Mitre.

Lautaro Murua

Fino al 1960, anno della realizzazione di *Shunko,* Murua era stato uno degli attori più espressivi del cinema argentino, e seguita a esserlo tuttora, interprete di molte tra le opere più significative di quest'ultima decade: *Graciela, La casa del ángel, El secuestrador, La caída, Detrás de un largo muro* (di Lucas Demare), *Fin de fiesta.* La sua ultima interpretazione era stata in *Aquello que amamos* di Leopoldo Torre Ríos, che avrebbe guidato Murúa nella concretizzazione della sua vocazione per la regìa.

Shunko è la storia di un maestro che va a insegnare in una regione semiselvaggia, popolata da semi-indigeni, una comunità po-

verissima e in preda alla superstizione. Il maestro cerca di dare una spiegazione razionale, sia alle credenze superstiziose, sia alla mentalità ostile e sospettosa degli abitanti. Poco a poco egli riesce a vincere la resistenza sorda di quegli esseri e, mostrando la sua solidarietà e sollecitudine, a stabilire un dialogo con loro. Il « ponte » tra il maestro e la comunità è costituito appunto da Shunko, un bambino che intuisce la natura nobile e abnegata del maestro. Il quale scopre che dietro l'analfabetismo e la miseria ci sono la ingenuità e la nobiltà d'animo. La vicenda allude ai problemi della civiltà latinoamericana: gli strascichi di una colonizzazione, che non avrebbe portato il progresso, e la lotta delle diverse culture. Dal film si deduce anche una conclusione moralizzante: il dovere degli esseri più evoluti di aiutare il prossimo bisognoso, non solo di aiuto materiale, ma, sopra tutto, di ausilio morale e civile. La cornice in cui si svolge la vicenda — adattata dal romazo di Jorge Abalos — è autentica. Il film infatti è stato girato integralmente a Santiago del Estero. Nonostante qualche difetto e imperfezione fotografica Murúa è riuscito a percepire e ad esprimere quella speciale atmosfera che pervade la regione selvaggia e primitiva. Giova alla robustezza della vicenda l'asciuttezza e vigoria del paesaggio. *Shunko* ha vinto il premio per la migliore opera in lingua spagnola al Festival di Mar del Plata (1961).

La seconda opera di Murúa — *Alias Gardelito* — narra la storia di un « pícaro » bonaerense. Impiegando la tecnica del « flash-back », il regista ci descrive sinteticamente la formazione di questo personaggio, cresciuto in un ambiente sordido e miserabile, come volendo illuminarci sulle cause che potrebbero aver spinto il protagonisto a commettere determinate azioni: dall'imbroglio al contrabbando, dalla tratta delle bianche all'inganno di una donna dell'alta società. Così Gardelito compie la traiettoria che lo porterà alla morte.

Durante questa narrazione la macchina da presa esplora e fissa una visione della struttura brutale di un determinato medio sociale cittadino. Il metodo costringe lo spettatore ad operare uno sforzo ricreativo per non perdere il filo della narrazione. Ma il linguaggio troppo confuso finisce per originare un'incoerenza narrativa. Murúa non è riuscito a superare i difetti di sceneggiatura e, nonostante il pregevole lavoro di montaggio, il tema sembra avere basicamente un fondo privo di autenticità. *Alias Gardelito* ha ottenuto il « Giano d'oro » al Festival di Sestri Levante.

David Kohon

A proposito del primo film di Kohon — *Prisioneros de una noche* — Castello avanzò questo giudizio: « Non so se il cinema argentino ha visto mai un esordio *maturo* come questo ». Il film narra la tragica storia dell'amore tra un giovane operaio dei mercati generali e una « entreneuse ». La ragazza uccide un suo insidiatore, un uomo molto più anziano di lei, per mantenersi fedele al suo amore.

Se non il più maturo è forse questo l'esordio più originale della giovane generazione di registi argentini. C'è un impiego dei mezzi espressivi cinematografici che, come nel cortometraggio *Buenos Aires* (1958), da agli oggetti un significato drammatico. Kohon ricrea visualmente la grande città — le sue insegne luminose, i mercati pieni di fiori, di verdure e di frutta, le pizzerie, i caffè, le darsene solitarie, le sale da ballo sordide e deprimenti — in maniera che i protagonisti, sommersi in questa « giungla d'asfalto », siano altrettanti oggetti, mossi da una specie di determinismo o fatalismo meccanicista che avvolge tutto, uomini e cose, senza distinzione. In sostanza una scintilla di questo fatalismo notturno che imprigiona gli esseri è annunciato appunto dal titolo del film. Il pregio più notevole e originale di *Prisioneros de una noche* consiste nella sapienza con cui la materia documentaristica è stata incorporata nella sostanza drammatica.

Tres veces Ana, il secondo film di Kohon, si compone di tre episodi che trattano dello stesso tema: il fallimento dell'amore.

Nel primo episodio, *La tierra,* il regista ci presenta una coppia di amanti che trascorrono il loro idillio spensierati e felici. Ma il sopraggiungere della gravidanza e la rinuncia alla stessa cancellano la felicità. Il gioco erotico non basta più a renderli felici e la noia si insinua irrimediabilmente nel loro animo.

El aire considera una situazione morbosa: Ana si dedica alla « vocazione » dell'amore, prodigandosi con diversi casi patologici: ubriachi, omosessuali, sadici, ecc. L'incontro con un essere normale e il successivo timore che in lei sia nato un autentico sentimento d'amore la inducono a tentare il suicidio.

L'ultimo episodio, *La nube,* è un momento della vita di « Monito », un essere solitario che si innamora di Ana, appena intravista al balcone. La sua fervida fantasia comincia a sognare situa-

zioni di piena corrispondenza affettiva. Quando si decide ad attuare il suo desiderio per raggiungere l'oggetto del suo amore, vede che esso altro non è che un manichino.

Amore e solitudine sono i temi fondamentali di *Tres veces Ana.* Ma in questa seconda opera Kohon ha accentuato alcuni difetti formali già denunciati in *Prisioneros de una noche*: la reiterazione e l'eccessiva mobilità della macchina. Di Nubila ha scritto che « se da *Tres veces Ana* si togliesse tutto il superfluo, il film durerebbe mezz'ora di meno, non perderebbe assolutamente nulla e guadagnerebbe enormemente in solidità ». Inoltre, contrariamente alla situazione del suo primo film, in quest'opera Kohon presenta un episodio privo di autenticità.

A questo proposito è bene osservare che era proprio questo il difetto maggiore contro il quale tutti i giovani registi, dietro l'esempio di Nilsson e Ayala, volevano reagire. Ma ora si corre il rischio di ricadere nella mancanza di autenticità. Ossia il desiderio incontrollato di effettuare la critica sociale e di costume porta alla creazione artificiosa di situazioni tanto false come quelle idilliche e retoriche vicende narrate dal cinema argentino dell'epoca peronista. È come se un documentarista, e il caso è avvenuto più di una volta, preparasse artificiosamente gli elementi del suo documentario, per poi spacciarlo con il sigillo di un'assoluta autenticità. Il primo film di Kohon esprimeva compiutamente una caratteristica di Buenos Aires, e cioè la solitudine e la disperazione di una città tentacolare che si prolunga nella pampa sconfinata e si ferma sulla riva di un fiume grigio e grande come un braccio di mare; e lo esprimeva in funzione drammatica (fatalismo che perseguita il protagonista e lo getta nuovamente nella solitudine). Il secondo, specialmente nell'episodio *El aire,* ricorre all'elemento morboso senza che esso svolga alcuna funzione drammatica, ma concepito come elemento effettistico.

Jose A. Martinez Suarez

Suárez è forse l'unico pervenuto alla regia dopo un lungo tirocinio come assistente alla regia nel periodo 1945-1955.

El crack, suo primo lungometraggio, formula una drastica denuncia contro il calcio come speculazione, come forza economica che trasforma l'uomo in pura mercanzia; una specie di *A las cinco*

de la tarde di Bardem in chiave calcistica. È la storia di un ragazzo di un quartiere popolare di Buenos Aires che, dopo un periodo di attività dilettantistica sui campicelli periferici della città, si vede improvvisamente trasformato in idolo per mezzo di un'attenta campagna pubblicitaria, il cui vero fine è invece esaltare i dirigenti della società sportiva. Il « crack » conclude ben presto la sua carriera perché durante un incontro gli rompono una gamba. Nel frattempo anche la sua vita sentimentale finisce perché la fidanzata, corrotta dall'ambiente di facili e lauti guadagni, si dà a un « manager » del calcio.

La conclusione pessimistica di Suárez è che la lotta individuale in una società presuntamente corrotta è sterile. Negli stratagemmi giornalistici, nella descrizione delle speculazioni del mercato calcistico egli vorrebbe segnalare il fondo sordido e miserabile di questo « sport » ed anche l'ipocrisia e la venalità di un settore della vita argentina. Ma non si capisce come il regista possa considerare seriamente una critica impostata in una maniera così ristretta e parziale. Il film vorrebbe analizzare il retroscena in cui si muovono le leve di questo sport che, oltre a essere una manifestazione sportiva, piaccia o no, è anche uno spettacolo che, a prescindere dal giudizio di merito sulla qualità o utilità dello stesso, convoglia ogni settimana l'attenzione e l'entusiasmo di milioni di spettatori di tutto il mondo: dal civilissimo pubblico inglese (dimentico della sua « stiffness » quando assiste a una partita di calcio) alla surriscaldata moltitudine di un paese latino, europeo o americano. E, dal momento che è uno spettacolo e un'attività attorno alla quale gravitano forti interessi, è comprensibile che l'aspetto economico e speculativo acquisti un'importanza fondamentale. Credo che in questo senso la prospettiva critica di Suárez è parziale, voluta e forzata, anche perché allo stesso modo bisognerebbe criticare il pugilato (ancor più privo di scrupoli per quanto riguarda l'utilizzazione mercantilistica della salute — o della vita — di un essere umano) o, sebbene su di un altro piano, l'ingiustizia dei guadagni di alcuni « divi » del cinema europeo o nordamericano. Se la vicenda di *El crack* avesse messo in luce questo aspetto negativo della nostra società in cui, nonostante il progresso scientifico, ancora si creano i miti per opera del fanatismo delle masse, allora l'opera di Suárez avrebbe potuto aspirare a una validità tematica in una prospettiva universale. Ma *El crack* ci presenta situazioni artifi-

ciose, chiuse in sé stesse e senza interesse, e personaggi di un bozzettismo deprimente.

L'azione di *Dar la cara* comincia quando tre ragazzi finiscono lo steso giorno il loro servizio militare. Quindi il regista li segue uno per uno nella loro vita borghese, fissando un momento di questa loro diversa esistenza, e svolgendo tre storie. Mariano Carbó, il protagonista della prima, è il figlio di un prospero produttore cinematografico, il quale figlio vuole fare dei film più impegnativi delle solite produzioni a « cliché » commerciale e standardizzato. Due suoi amici cercano di convincerlo, portandolo in giro per i quartieri periferici di Buenos Aires e facendogli vedere tutta la miseria e la sporcizia che si occultano nella città (quella città che ha ispirato a un poeta della taglia di Borges versi indimenticabili) dietro i grattacieli, i palazzi e le larghe strade fiancheggiate di alberi. Mariano però si spaventa alla vista di quello squallore e preferisce continuare a vivere nel seno della propria famiglia e a lavorare con il padre, producendo film commerciali, che gli offrono la sicurezza economica.

L'episodio è alquanto confuso perché il personaggio non ha in sé le qualità drammatiche per sostenere un ruolo così ambiguo. La sua pseudo-ribellione non convince nessuno, neanche lui stesso, e quindi viene a mancare la sostanza drammatica che genera il conflitto. Inoltre l'intervento dei due amici sembra solo un artificio per giustificare l'inclusione di quel documentario sulla città di Buenos Aires, tanto tecnicamente perfetto, come assolutamente superfluo. Un altro difetto dell'episodio è l'eccesso di dialogo; il protagonista giustifica il suo comportamento con lunghi e noiosi discorsi, che appesantiscono le immagini, anche se ben risolte visualmente. Senza dire che un personaggio di questo genere, come tutti gli innovatori e come tutti gli autentici artisti, non si darà pace ed affronterà tutte le difficoltà di questo mondo, pur di realizzare la sua opera e dar uscita al furor delle muse, che gli arde nel petto. Potrà la sua opera non essere riconosciuta dai suoi contemporanei, ma non potrà egli rinunciare ad esprimerla. E se vi rinuncia è perché le sue aspirazioni vanno troppo al di là delle sue qualità e possibilità, con la conseguenza che il personaggio, da patetico che lo vorrebbe l'autore, scopre la misera lega della sua ridicolaggine senza patetismo.

La seconda storia ha per protagonista uno studente universitario, Bernardo Carman, che è membro del gruppo laico e riformista

dell'Università. Si produce uno sciopero, però egli dubita della sua convenienza e pensa persino di denunciare una certa situazione alle autorità della Facoltà. I compagni lo convincono rumorosamente dei doveri di solidarietà verso di loro e Bernardo desiste dalla sua attitudine. Ad un certo momento si rende conto della estrema facilità e sorprendente rapidità con cui un suo compagno viene promosso agli esami; si pone allora il problema se dovrà continuare a studiare o no. E risolve l'amletico dilemma positivamente, quando apprende che gli esami del suo compagno sono « truccati ».

Come si vede cambia l'accordo finale, ma la musica è sempre quella. E poi, bisogna pur dirlo: una insinuazione di questo genere riferita alle Università argentine (come a qualunque altra Università del mondo) dimostra che l'autore non ha mai sorpassato la soglia di una Università, né mai visto, neanche per sbaglio, un professore universitario; e tradisce inoltre una avversione inconscia verso gli studi, giustificata, non dalle presunte « pastette » dei professori, ma da una congenita ripugnanza allo studio del mancato studente.

Quest'episodio è il più debole del film, perché non riesce mai a presentare una situazione più o meno verosimile. Il protagonista è appena abbozzato e possiede una struttura psicologica elementare, mentre il suo conflitto con i compagni è costruito con un impiego alquanto infantile dell'artificio drammatico. Inoltre, ai fini di comprendere il comportamento di Bernardo Carman, le scene fondamentali non risultano abbastanza chiare. Quanto ai suoi compagni, non sembrano possedere quelle caratteristiche minimamente necessarie, che li facciano assomigliare a studenti universitari. Senza dire che le due situazioni generatrici del conflitto drammatico non sono convincenti. La prima perché il dubbio di Bernardo, se appoggiare o no lo sciopero, viene superato, non già attraverso un processo graduale di maturazione, che si svolge nell'animo del protagonista, ma di improvviso, seguendo un impulso temperamentale e le grida incoerenti dei suoi compagni. Ancor meno attendibile è la seconda situazione, poiché Bernardo è indotto ad abbandonare gli studi quando si accorge della eccessiva facilità con cui un suo compagno viene promosso; ma poi li riprende quando apprende che quelle promozioni sono dovute alla disonestà dei professori. Orbene, a parte la dubbia moralità delle cause generatrici del conflitto, la mancanza da parte di Bernardo di quelle qualità proprie dello studente e dell'uomo intelligente e volenteroso (il suo comporta-

mento rivela una forte dose di imbecillità e una dose non minore di pigrizia intellettuale) annulla i termini della tensione drammatica.

Il protagonista della terza storia è un ciclista dilettante, certo Beto Cattani, che sogna di poter andare a Roma per correre alle Olimpiadi. La sua vita affettiva e familiare è abbastanza felice e normale: il padre gli vuole bene, gli amici lo ammirano e tra non molto sposerà una ragazza che lo ama. Inoltre ha una relazione con una ammiratrice. Però Beto constata che la sua amante è di facili costumi e accessibile a molti. Tra gli ammiratori di questa « vamp » c'è un importante dirigente del ciclismo, un uomo quanto mai cinico, che sarebbe disposto a sostenere le ambizioni sportive di Beto, in cambio dei favori della bella donnina. Il ragazzo allora rinuncia tanto all'amante quanto al suo sogno sportivo. Anche se difettoso nella costruzione drammatica, troppo artificiosa e voluta, quest'episodio è il più riuscito, anche per il brio stilistico e la semplicità della narrazione.

Quanto ai protagonisti delle tre storie, quello del ciclista, interpretato da Leonardo Favio, è senza dubbio il migliore realizzato e il più convincente. In questo episodio Suárez non ha perso di vista la realtà e, sebbene alcune situazioni sono un po' tirate per i capelli, nel complesso non mancano all'episodio tipi verosimili, quasi in opposizione con quelli delle due storie anteriori.

Dino Minniti

La tendenza a realizzare un film secondo la struttura a episodi continua nell'« opera prima » di Dino Minniti, ex allievo del Centro Sperimentale: *Tiernas illusiones*. Il primo episodio narra con molta delicatezza l'amore infantile tra una bimba ricca e il piccolo ascensorista dell'albergo dove lei alloggia. Il secondo consiste nella registrazione abbastanza obiettiva e meditata delle impressioni e sensazioni di una bambina povera, che va a casa di una compagna ricca.

C'è in Minniti una grande capacità di intuire il complesso e contraddittorio mondo della psicologia infantile; ed è lodevole in lui la preoccupazione di illuminare questa zona della società umana, tanto ricca di ingenua autenticità quanto poco esplorata, non solo dal cinema argentino, ma, salvo le sempre più rare eccezioni, anche straniero.

Enrique Dawi

Rio abajo, primo lungometraggio di Dawi, narra la storia di un contadino europeo, che si stabilisce, con la moglie e i figli, in una zona paludosa, vince la lotta contro gli elementi della natura, ma paga questa vittoria con la morte della moglie e di un figlio. Lo stile è bello per asciuttezza e sobrietà, ma il racconto, dopo un inizio abbastanza interessante, si appesantisce sino alla monotonia. L'attitudine del regista è troppo fredda e troppo distaccata dal materiale girato. Il film inoltre presenta uno stacco troppo netto tra la prima parte, che è essenzialmente documentaristica, e il resto dell'opera. Sembrerebbe che Dawi non abbia saputo rinunciare al suo estro di egregio documentarista, quando il tema, viceversa, esigeva una narrazione più intimamente sentita e drammaticamente espressa. È interessante osservare che il materiale girato a colori per *Rio abajo,* che per ragioni economiche si è dovuto girare in bianco e nero, costituisce l'ultimo dei cortometraggi di Dawi: *Haciendo monte.*

Fernando Birri

Il primo lungometraggio di Birri, *Los inundados,* ritrae quegli esseri umani sommersi nella miseria, come ce li aveva mostrati nel suo cortometraggio di inchiesta sociale *Tire dié.* È bene dire qualcosa su questa opera di Birri, per conoscere meglio la sua impostazione neorealista. *Tire dié* fu realizzato collettivamente dagli alunni dell'Istituto di Cinematografia della « Universidad del Litoral » in base a un previo fotodocumentario. Lo stesso Birri dichiarò che lo scopo dell'opera era quello di porre obiettivamente lo spettatore di fronte a una realtà argentina e a una problematica sociale, che lo stimolassero a riflettere e a ricercare più giuste soluzioni a determinati problemi sociali.

Los inundados narra la storia di Dolorcito Gaitàn e della sua famiglia, che abitano in un povero « rancho » situato sulla riva del fiume Salado, vicino a Santa Fe. Come già è accaduto altre volte in passato, la piena incontrollata del fiume trasforma gli abitanti delle zone allagate in « inundados » ossia sfollati da una zona allagata. Dolorcito decide di risolvere la situazione andando, con altri sinistrati, ad alloggiare provvisoriamente nei vagoni

che riposano sui binari morti della stazione di Santa Fe. La sua aspirazione è quella di poter trasformare quella dimora da provvisoria in definitiva e a questo fine mette in modo le sue amicizie. Però quando arriva l'ordine di sfratto, dovuto al fatto che il vagone è necessario al trasporto dei cereali, egli, contrariamente agli altri sinistrati, si rifiuta di abbandonare quel comodo domicilio. Il vagone parte con Dolorcito e famiglia, che intraprendono un involontario viaggio verso un destino sconosciuto. Le pratiche burocratiche si accumulano nel tentativo di trovare una via di uscita a quella insolita situazione; mentre Dolorcito viaggia per le vaste pianure del suo paese e può fare una esperienza completamente nuova. Conosce luoghi nuovi e gente sconosciuta, che si mostra solidale con la sua situazione di « inundado » e offre quel poco che può. Quando finalmente gli « inundados » tornano a casa, percepiscono un cambio profondo, che va molto più in là dell'apparente e involontaria vacanza, dovuta a quel loro viaggio inaspettato. La loro anima è cambiata, la loro mentalità anche.

Ne *Los inundados* la percezione documentaristica di *Tire dié* si arricchisce con il personaggio di Dolorcito Gaitán, che ricorda sotto molti aspetti il « picaro » della tradizione letteraria spagnola, almeno nelle intenzioni dell'autore e nelle interpretazioni di alcuni critici. Dolorcito, sebbene sia un uomo modestissimo, capisce che, grazie a un cambio nella sua vita impostogli da circostanze esterne, la solidarietà umana, il rispetto e la cordialità non sono parole vane, ma sentimenti reali.

C'è una profonda onestà nel materiale girato da Birri, con una cosciente e vigilante scelta per evitare concessioni al folklorismo, che non sempre, però, raggiunge gli intenti. I difetti tecnici imputati al film (scarsa mobilità della macchina, fotografia un po' diffusa, freddezza) sono lacune comprensibili in un'« opera prima ». Anche ciò che si è obiettato circa la impostazione realistica del film, e quindi « vecchia » perché non più rispondente a questo tempo e luogo, cade quando si pensa che non esiste una impostazione « vecchia » o « nuova » di per sé, ma una problematica, che se è attuale e quindi circostanziale e locale nei suoi aspetti esteriori, deve essere affrontata anche quando nasconde una verità ingrata; ed elevata a significazione universale mediante l'ispirazione poetica e il sentimento umano dell'artista, che se ne impadronisce.

Il film condivise il premio « Opera prima » alla Mostra di Venezia 1962.

Rodolfo Kuhn

Dei film di Kuhn si può dire, ripetendo una sua espressione, che sono « uno stato d'animo ». Stato d'animo che vuole esprimere quello della gioventù argentina. Il suo primo film, *Los jóvenes viejos,* ci presenta sei giovani, tre per ogni sesso, che si incontrano durante un « week-end » invernale a Mar del Plata. Uno degli scopi perseguiti da Kuhn sembrerebbe essere quello di non dare ai suoi personaggi una personalità chiara e definita; essi sono nebulosi, vaghi, inquieti e scontenti. Appunto la prima scena del film, che ci fa vedere i tre ragazzi « a caccia » di donnine allegre, poi in preda all'abulia, alla noia e all'insoddisfazione, è come una sintesi di quello che il film amplificherà in seguito. I giovani hanno perduto ogni spinta vitale: sono, per l'appunto, i giovani « vecchi » come nel titolo del film.

L'opera, se da una parte rivela alcune acute intuizioni circa la condotta della gioventù, dall'altra non presenta una solida costruzione drammatica dei personaggi, che si muovono un po' meccanicamente in una superba cornice di paesaggio atlantico. L'interesse apparente di Kuhn è la critica morale, di costume; ma egli si dilunga troppo nella pittura leziosa dei vizi di quei giovani che vuole censurare. In una occasione egli ha detto di ammirare « l'immensa pietà di Fellini »; ma la pietà non conviene al censore; a prescindere dal fatto che la critica, tanto letteraria come cinematografica, non si fa con alcune frasi, che hanno tutta l'apparenza di uno « slogan ».

La pietà conviene vicerversa all'artista, nel senso che egli non dovrà porsi una finalità etica *a priori,* ma questa può essere implicita nel contesto dell'opera d'arte, che, in quanto tale, può avere una componente etica, sebbene non necessariamente. Giustificare il comportamento di quei giovani non è già una prova di pietà, ma una prova di incoerenza con i presupposti che costituiscono il fondamento della stessa opera.

Los jóvenes viejos ottenne il premio alla migliore sceneggiatura, opera dello stesso regista, al Festival di Mar del Plata, 1961; e vinse un premio a Sestri Levante.

La seconda opera di Kuhn, *Los inconstantes,* anch'essa con sceneggiatura sua, si relaziona e in un certo senso continua il tema de *Los jóvenes viejos.* La stessa problematica e la stessa situazione:

incontro tra tre ragazzi e altrettante ragazze in una località balneare, Villa Gesell. Anche qui c'è un esame sommario, parziale e marginale di una comunità giovanile in mezzo alla quale capitano i nuovi venuti. Una prima presentazione dei protagonisti in un locale notturno serve a delineare sommariamente il carattere delle tre ragazze: la prima è una divorziata, il cui unico scopo è quello di guadagnar danari senza badare tanto per il sottile; la seconda una modello, che prende il sole nuda (e il regista, a scanso di dubbi, ci mostra in una breve inquadratura la ragazza come la Venere di Botticelli); la terza è una ragazza, che convive con il robusto, sebbene non più giovanissimo bagnino della spiaggia. Per tutte e tre il sesso è una specie di valvola di sicurezza per non prendere sul serio la vita. I fatti di cui si compone la vicenda sono triviali e insignificanti. Né l'intervento di un pittoresco personaggio di « bulletto », che riscuote l'inspiegabile incondizionata ammirazione delle ragazze, compresa quella di una specie di pitonessa in chiave di « twist », né alcune belle riprese del personaggio atlantico, riescono a sollevare la mediocrità in cui il film è arenato.

Manuel Antin

Antìn è forse oggi il più « puro » dei nuovi registi argentini. Arrivato al cinema dopo una lunga esperienza come narratore e poeta, egli ha saputo liberarsi dal compromesso, ideologico e tematico, della denuncia neorealista (sociale, politica e morale) per seguire le orme del migliore Nilsson, quello de *La casa del àngel, El crimen de Oribe, Un guapo del '900* e *Piel de verano*. Il suo primo film (*La cifra impar*) narra la storia di una coppia di giovani sposi, che si stabiliscono a Parigi. Improvvisamente, in una lettera della madre di lui, arriva la notizia che l'altro figlio, ex-fidanzato della moglie, la quale nutriva verso di lui un profondo affetto, non è morto, come si credeva. Lo spettro, perché altro non è, si insinua tra i due e distrugge la loro felicità. Quando finalmente la madre annuncia loro che il figlio arriverà a Parigi, i due vanno alla stazione per aspettare l'arrivo di un fantasma.

Antìn dimostra di saper approfondire l'indagine psicologica, ma di essere incapace di plasmare quel minimo di materia argomentale, che è imprescindibile in ogni film, a meno che abbia velleità « marienbadesche ». Senza dire che la provenienza letteraria del regista

ha condizionato in parte l'aspetto eccessivamente dialogato e letterario dell'opera. C'è un'insistente reminiscenza dello stile di Marguerite Duras, nella parte discorsiva, e di quello di Resnais, nel montaggio; con un parallelismo di situazioni affettive e mnemoniche, che dà allo spettatore la sensazione del « già visto ».

In compenso, nella sua indagine del conflitto animico, Antìn si differenzia da tutti gli altri registi argentini, compreso Torre Nilsson, perché non pretende trascendere, a proposito o a sproposito, la storia del film. Il conflitto psicologico non vuole risolverlo con un'istanza o un postulato (sociale, religioso, etico o politico) aprioristico ed estraneo all'opera, ma nell'ambito dell'opera stessa. E questa senza dubbio è la sua qualità più importante, poiché testimonia che egli ha capito che l'arte non è solo sociologia o psicologia o politica o etica, ma sopra tutto e semplicemente arte; solo nell'istanza estetica può trovare l'artista la sua sincera originalità di motivazioni. Gli altri elementi — sociale, religioso, etico, politico ed economico — entrano nella creazione dell'opera d'arte unicamente come elementi inseparabili da qualsiasi creazione umana, non come postulati filosofici che dovrebbero dare, e non possono, una presunta validità all'opera stessa.

Los venerables todos, la seconda opera di Antìn, costituisce un netto e lungo passo indietro rispetto a *La cifra impar.* È la storia di un gruppo di « tricheurs » bonaerensi, che stanno insieme per un sentimento di solidarietà gregaria, unita a un certo timore riverenziale, verso il più forte del gruppo. Il quale esercita un dominio psicologico sugli altri, specialmente sul più debole e leale di loro, insidiandone l'amante. Finalmente il debole si ribella e lo uccide, rivelandosi il più forte; posto che un omicidio possa essere interpretato come segno di forza. L'intenzione di penetrare nella struttura psicologica dei sei personaggi (cinque uomini e una donna) percorrendo la strada già battuta e ribattuta della gioventù annoiata, in preda al fallimento morale e intellettuale, è mancata qui completamente per l'incompiutezza stessa di quella struttura, specialmente nei due protagonisti. I difetti di eccesso di dialogo e di contenuto letterario, già manifestati « in nuce » ne *La cifra impar,* nella seconda opera di Antìn si sono notevolmente accentuati. Sembrerebbe, inoltre, che Antìn risenta in quest'opera una certa influenza dei suoi colleghi, specialmente Murùa e Kohon, senza peraltro averne il temperamento, né l'astuzia necessaria ad affrontare temi di questo genere.

Filmografia

Simon Feldman

1959 **EL NEGOCIÒN** — **s.** e **sc.** : Oski, Juan J. Barrenechea, Simon Feldman, da un'idea di Lucia Gabriel - **f.** : Vicente Cosentino - **m.** : Waldo de los Ríos - **scg.** : Bergara Leumann - **mo.** : Vicente Castagno - **i.** : Ubaldo Martínez, Luis Tasca, Tincho Zabale, Adolfo Linvel, María Esther Podestá, Nelly Tesolín - **p.** : Monterrey.

1960 **LOS DE LA MESA 10** — **s.** : dalla commedia di un atto di Osvaldo Dragún - **sc.** : Simon Feldman e Osvaldo Dragún - **f.** : Ricardo Aronovich - **m.** : Horacio Salgán - **scg.** : Bergara Leumann - **mo.** : Antonio Ripoll - **i.** : María Aurelia Bisutti, Emilio Alfaro, Luis Medina Castro, Frank Nelson, Susanna Mayo - **p.** : Marcello Simonetti.

Lautaro Murua

1960 **SHUNKO** — **s.** : dal romanzo di Jorge Abalos - **sc.** : Augusto Roa Bastos - **f.** : Vicente Cosentino - **m.** : Waldo de los Ríos - **mo.** : José J. Serra - **i.** : Lautaro Murúa, Gabriela Schoo, Raúl del Valle, Marta Roldán, Angel Greco - **p.** : San Justo.

1961 **ALIAS GARDELITO** — **s.** : dal racconto di B. Kordon - **sc.** : Solly e Arturo Roa Bastos - **f.** : Oscar Melli - **m.** : Waldo de los Ríos - **mo.** : Vicente Castagno - **i.** : Alberto Argibay, Nora Palmer, Lautaro Murúa, Raúl Pasini - **p.** : Leo Kanaf.

David J. Kohon

1960 **PRISIONEROS DE UNA NOCHE** —**s.** : Carlos Latorre - **sc.** : D. J. Kohon - **f.** : Alberto Etchebehere - **mo.** : Antonio Ripoll - **i.** : Alfredo Alcón, María Váner, Osvaldo Terranova - **p.** : Germán Calvo, Néstor Gaffett [presentato solo nel 1962].

1961 **TRES VECES ANA** — **s.** e **sc.** : D. J. Kohon - **f.** : Ricardo Aronovich - **mo.** : Antonio Ripoll - **i.** : María Vaner, Luis Medina Castro, Walter Vidarte, Alberto Argibay, Lautaro Murúa, Javier Portales, Jorge Rivera López - **p.** : Marcello Simonetti.

J. Martinez Suarez

1960 **EL CRACK** — **s.** : dall'opera teatrale di Solly - **sc.** : J. M. Suárez, A. Parrilla e Solly - **f.** : Humberto Peruzzi - **m.** : Victor Slichter - **mo.** : Gerardo Rinaldi e Antonio Ripoll - **i.** : Jorge Salcedo, Aída Luz, Marcos Zúcker, Osvaldo Castro, Rafael Iglesias, Carlos Rivas - **p.** : Alithia.

1961 **DAR LA CARA** — **s.** : David Viñas - **sc.** : J. Martínez Suárez e David Viñas - **f.** : Ricardo Younis - **m.** : Leandro Barbieri - **mo.** : Antonio Ripoll e Gerardo Rinaldi - **i.** : Leonardo Favio, Raúl Parini, Luis Medina Castro, Pablo Moret, Nuria Torray, Ubaldo Martínez, Daniel de Alvarado, Lautaro Murúa, Susana Mayo, Walter Santa Ana, Héctor Pellegrini, María Váner - **p.** : Ernesto Kehoe Wilson.

Dino Minniti

1961 **TIERNAS ILUSIONES** — **s.** e **sc.**: Minniti e César Jaime - **f.**: Oscar Melli - **m.**: Roberto Galvano - **i.**: Ubaldo Martínez, Mario Danesi, Noemí Laserre, Virginia Romay - **p.**: ORO.

Enrique Dawi

1961 **RÌO ABAJO** — **s.**: dal romanzo di Lobodón Garra - **sc.**: Juan J. Manauta e Enrique Dawi - **f.**: Vicente Cosentino - **m.**: Simón Blech e Coro Folklorico - **mo.**: Gerardo Rinaldi e Antonio Ripoll - **voci**: Inda Ledesma, Narciso Bruce e Juan C. Palma - **i.**: Andrés Ramananskas, Sofía Nabibaikas, Carlos Bello, Hermenegildo Rodríguez, Ramón González, Sandalia Bello de Alegre e altri, tutti abitanti delle isole di Ibicuy - **p.**: Ciclo-Film.

Fernando Birri

1961 **LOS INUNDADOS** — **s.**: dal racconto di Mateo Booz (dal volume « Santa Fe, mi país ») - **sc.**: F. Birri e Jorge A. Ferrando - **f.**: Adelqui Camusso - **m.**: Ariel Ramírez - **mo.**: Antonio Ripoll - **scg.**: Saulo Benavente - **i.**: Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera, Héctor Palavecino, Julio González, Pedrito Galmes e altri attori di filodrammatiche, di teatri indipendenti, di varietà, cantanti, abitanti della regione di Santa Fe e del Litorale - **p.**: PAN.

Rodolfo Kuhn

1961 **LOS JÒVENES VIEJOS** — **s.** e **sc.**: Rodolfo Kuhn - **f.**: Ricardo Aromovich - **m.**: Sergio Mihanovich - **mo.**: Antonio Ripoll e Gerardo Rinaldi - **i.**: María Vaner, Alberto Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Marcela López Rey, Graciela Dufau, Beatriz Matar, Anita Larronde - **p.**: Jorge Siri Longhi.

1963 **LOS INCONSTANTES** — **s.** e **sc.**: R. Kuhn - **f.**: Ignacio Souto - **scg.**: Federico Padilla - **mo.**: Antonio Ripoll - **i.**: Elsa Daniel, Gilda Lousek, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Jorge Rivera López, Héctor Pellegrini, Virginia Lago, Mónica Sanz e Fernando de Soria - **p.**: Marcelo Simonetti e Rodolfo Kuhn.

Manuel Antin

1961 **LA CIFRA IMPAR** — **s.**: dal racconto « Cartas de maná » di Julio Cortázar - **sc.**: Antín e Arturo Cerretani - **f.**: Ignacio Souto - **m.**: Virtú Maragno - **scg.**: Ponchi Morpurgo e Federico Padilla - **mo.**: Antonio Ripoll - **i.**: Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Gergio Renán, Maurice Jouvet, Milagros de la Vega - **p.**: Harding-Schon.

1962 **LOS VENERABLES TODOS** — **s.**: dal romanzo di Manuel Antín - **sc.**: M. Antín - **f.**: Ricardo Aronovich - - **m.**: Adolfo Morpurgo - **scg.**: Ponchi Morpurgo - **i.**: Lautaro Marúa, Walter Vidarte, Fernanda Mistral, Maurice Jouvet, Betto Gianola, Raúl Parini - **p.**: Jorge Gárber.

(*a cura di* STELIO CRÒ).

Note

Difficoltá e necessitá degli studi cinematografici

Due leggi, ferree e immutabili come quelle naturali, regolano ogni studio di carattere cinematografico. La prima è di ordine generale e riguarda tutti i lavori dell'ingegno umano che vanno appunto sotto il nome di studi, saggi, monografie, commenti, esegesi e simili. « Il lavoro definitivo », esclamava Giovanni Gentile (1) *e precisava: « Ahimè! Il lavoro definitivo, quando, qualche rara volta, par che finalmente si possegga, prima o poi — ma sempre molto rapidamente — invecchia anch'esso. La ricerca instancabile scopre nuove notizie, scorge nuovi rapporti. Ma, sopra tutto, il punto di vista da cui l'argomento stesso va considerato varia continuamente. Varia in funzione della concezione generale della storia e del mondo, in cui prende posto l'uomo, l'opera, l'avvenimento; ed ecco che c'è tutto da rifare ».*

La seconda legge, particolare al cinema, è quella che chiameremo, per comodità di discorso, della « critica di memoria », anche, se come vedremo, non riguarda esclusivamente la memoria e i suoi brutti scherzi. Tale legge è stata intuita, a nostra scienza, da Glauco Viazzi mentre si accingeva a ordinare un'antologia di studi su Chaplin (2). *In sostanza essa registra la situazione « perfettamente assurda » dello studioso di cose cinematografiche costretto a lavorare di ricordi o, peggio ancora, di seconda mano (cioè sui ricordi degli altri). La memoria cinematografica è discontinua, incerta e labile e mostra le sue manchevolezze non soltanto in un « a posteriori » piuttosto lontano, ma anche nei momenti immediatamente successivi alla proiezione. Esperimenti indicativi in tal senso sono stati rivelati dalla « Revue internationale de filmologie », organo ufficiale dell'Istituto Agostino Gemelli per lo studio sperimentale di problemi sociali dell'informazione visiva e del Consiglio internazionale della ricerca scientifica sull'informazione visiva. La rivista ha pubblicato vari documenti sull'argomento; l'ultimo di D. Romano e C. Botson, che contiene anche una bibliografia essenziale, è apparso nel numero aprile-*

---

(1) GIOVANNI GENTILE: *Sommario di pedagogia generale,* Laterza, Bari, 1923.
(2) GLAUCO VIAZZI: *Chaplin e la critica,* Laterza, Bari, 1955.

giugno 1963 (3) *e descrive un esperimento compiuto su settantasette persone, di livello d'istruzione medio-superiore, alle quali è stato proiettato un film muto rappresentante una breve sequenza drammatica in sé conchiusa. Un questionario, riempito subito dopo la proiezione dai « soggetti », ha dimostrato le difficoltà di una « rimemorizzazione » esatta e uniforme, anche in persone colte e usate al cinema.*

La memoria è ingannevole anche nel caso di classici, film « letti e riletti », eppure sempre ambigui nel ricordo. Vari esempi si potrebbero riferire. Lo stesso Viazzi ne cita uno, assai significativo, a proposito di Tempi moderni. *Noi qui invece ricorderemo una appassionante disputa attorno al finale di* Luci della città, *sorta nella rubrica « La diligenza » di « Cinema », nuova serie. La domanda, posta da un lettore, e amplificata dal « Postiglione », era questa: « Charlot si allontana nell'ultima inquadratura o invece rimane con il fiore vicino al viso a riguardarsi la cieca guarita? ». Il quesito era nato dopo la riedizione del film, curata dallo stesso Charlie Chaplin, e apparsa in Italia nel 1954. Diceva il lettore (Franco Fornaciari di Reggio Emilia): « Ho rivisto* Luci della città *e mi ha stupito il finale che rammentavo diverso ». Replicava il Postiglione (Franco Berutti): « Anch'io ho avuto un senso di sorpresa. Vidi la prima volta il film che ero ancora ragazzino, eppure molti particolari mi son rimasti in mente; primo fra tutti il non lieto finale. Perché ora appare così modificato? La domanda che tu e io ci poniamo è legittima; ma forse possiamo essere caduti entrambi in errore, confondendo il finale di* Luci della città *con quello di un altro lavoro chapliniano. E allora ci vengono in soccorso, ossia a darci ragione, la testimonianza di Mario Gromo sulla* Stampa *e quel passo del Pasinetti in cui dice (pag. 206 della* Storia del cinema*): « Quando la fanciulla riacquista la vista, il vagabondo le passa avanti ed ella non si accorge di lui; gli dà una rosa. La fanciulla è molto bella e ci sono eleganti giovanotti che l'ammirano. Il vagabondo è solo di nuovo e s'allontana per una lunga strada. Tuttavia — continuava Berti — c'è un articolo di* Time, *quando il film è stato ripresentato negli Stati Uniti (primavera 1950), in cui, pur esaminando il lavoro in molti particolari, non viene fatto rilevare il presunto mutamento nel finale. Neppure sul numero di* Life *del 22 maggio 1950 si rileva il taglio ». Intervenivano successivamente il padovano Vassandrea e l'esperto Roberto Chiti a sostenere la tesi del finale numero due (Charlot che resta) identica anche nel prototipo del 1931; in più Vassandrea (uno preudonimo evidentemente) accusava Mario Gromo di « memoria non ferrea » e asseriva in contrasto col testo sacro del Pasinetti che « non ci sono eleganti giovanotti che ammirano l'ex cieca, ma soltanto un elegante cliente che ordina un mazzo di fiori, lasciando il suo biglietto da visita ». Un altro corrispondente, Gianni Castellano, riferendosi al libro « La figura e l'arte di Charles Chaplin » spiegava il fatto con l'esistenza di un duplice finale. Giulio Cesare Castello, chiamato in causa, chiudeva la polemica precisando che Chaplin girò per quel film*

---

(3) D. ROMANO-C. BOTSON: *Strutturalità e rimemorizzazione del materiale filmico,* in « Ikon », revue internationale de filmologie, Milano, 1963.

almeno tre finali, tra cui, fin dal 1931, prescelse quello rivisto anche nel 1954 (4).

Riassumendo: critici rispettabilissimi come Berutti, Gromo e Pasinetti erano caduti nell'agguato della memoria. E questa insidia, per un autore come Chaplin, in cui ogni dettaglio assume un forte risalto, non era da poco. In particolare, poteva influire, con osservazioni errate, nella saggistica sulla solitudine chapliniana.

« Non si riesce a immaginare Flora o Russo che scrivono saggi sul Petrarca o sul Tasso senza avere sottomano le edizioni integrali e critiche del Canzoniere *o della* Gerusalemme, *intenti a lavorar di memoria su libri letti trenta o quaranta anni fa e mai riaperti », affermava ancora Glauco Viazzi. Eppure lo studioso cinematografico non ha alternative e talvolta non ha nemmeno il consolante sostegno della memoria e deve ricorrere alla memoria altrui, affidandosi a pubblicazioni o magari a esposizioni orali che hanno tutti i benefici dell'inventario. Per la verità, molto è stato fatto in questi ultimi anni, e molto si sta facendo, per soccorrere tale « critica di memoria ». Ci riferiamo in primo luogo alle corpose retrospettive veneziane (indimenticabile quella su Erich von Stroheim, allestita da Giulio Cesare Castello) e poi all'attività densa, capillare dei circoli del cinema. Pensiamo anche alla serie televisiva « Quando il cinema non sapeva parlare » la quale, pur nella sua deprimente essenzialità, ha aperto senz'altro uno spiraglio in un affascinante mondo inesplorato. Né possiamo dimenticare le abborracciature di Robert Youngson che comunque ha avuto il merito di riproporre alcuni seducenti motivi del vecchio cinema in opere, discutibili fin che si vuole, ma non inutili. E infine — ma l'elencazione non è completa — sono ricomparsi recentemente addirittura nelle sale commerciali film che si credevano perduti per sempre:* M *di Lang,* Piccolo Cesare *di Le Roy,* Westfront *di Pabst, eccetera. Tutte queste proficue scorribande nel tempo passato dànno allo studioso almeno la consolante certezza che le opere fondamentali, intese nel senso più lato possibile, ci sono quasi tutte, messe al sicuro in quelle simboliche arche di Noè, che sono le cineteche. Però si tratta di una consolazione esclusivamente altruistica, se così si può dire, in quanto lo stesso studioso, anche se conservatore di cineteca, avrà a sua disposizione, nel momento del bisogno, soltanto una minima parte di quel vasto patrimonio che costituisce la storia del cinema. E anche in questo fortunatissimo caso (« fortunatissimo », è chiaro, nella sua relatività), il suddetto studioso potrà fermare sino a un certo punto, per i suoi ripensamenti, l'immagine che scorre. Del resto, se le opere fondamentali ci sono tutte, caoticamente distribuite sulla faccia della terra e, spesso in più esemplari, sono già state denunciate e dimostrate lacune spaventose specie per quanto concerne le « opere minori » dei grandi, indispensabili (anche ove fossero effettivamente « minori ») per conoscere il loro svolgimento.*

Per esempio, non è provato che esistano tutti i film di Chaplin, né che ci siano tutti i film di Dreyer. « Con Walking Down Broadway » *— scriveva*

(4) Chi volesse seguire minuziosamente la questione legga la rubrica « La diligenza » di « Cinema », terza serie, nei numeri 133, 135, 139.

Giulio Cesare Castello (5) — *un altro film risulta oggi irreperibile, ai fini di un completo esame dell'opera registica di Stroheim: esso è* The Devil's Passkey, *che si colloca al secondo posto (1919) nella sua filmografia. L'ultima traccia che si ha di questa opera non posseduta — a quanto mi risulta, dopo pazienti ricerche — da alcuna cineteca, risale a una decina di anni fa (1948 circa), quando Denise Vernac ne vide una copia a pezzi in un* art theatre *di Los Angeles. Ironia della sorte vuole che* The Devil's Passkey *sia — se vogliamo attenerci alle notizie fornite in proposito da Herman G. Weinberg — l'unico film di Stroheim che sia stato distribuito dalla casa produttrice nella sua versione originale ed integrale ». Quanto a John Ford, la retrospettiva allestita dalla Cinémathèque Suisse per il festival di Locarno 1963 ha potuto allineare a fatica un paio dei suoi cinquanta (e oltre) film muti:* The Iron Horse, *fornito dal Museum of Modern Art di New York e* Four Sons *prelevato dagli archivi della Cinemateca Nacional de Portugal. E chi potrebbe studiare oggi, seguendo un suggerimento di Louis Delluc, l'« opera omnia » di Francesca Bertini « espressione quasi divina della bellezza tragica ... », l'attrice che il non tenero Umberto Barbaro ha definito « eccezionale, il cui talento naturale le ha fatto raggiungere a volte un alto livello artistico »? Di Francesca Bertini i cataloghi delle cineteche italiane portano solo pochi titoli:* Assunta Spina, Odette, Mariute, ... *Per rimanere in Italia, non si può non lamentare la perdita dell'unica copia esistente del film di Nino Martoglio* Sperduti nel buio, *mentre, stranamente, si sono salvate dal macero diverse opere di Emanuele Rotondo della Miramar Film, regista e soggettista che ha operato nel « cinema napoletano » degli anni Venti.*

Il fatto è che ci si è accorti tardi dell'importanza del cinema e questo ritardo ha influito nella costituzione delle cineteche: la Cinémathèque Française è stata fondata nel 1936 da Henri Langlois; le due principali cineteche italiane portano pressappoco la stessa data di inizio. Da diversi anni, quindi, il sonoro si era definitivamente imposto inducendo i noleggiatori a sbarazzarsi di tutto l'inutile, ingombrante e quindi non redditizio repertorio muto. Per ironia della sorte, i grandi giorni del macero sono quelli immediatamente precedenti alla creazione delle cineteche.

Tradito dalla memoria, messo in condizione di inferiorità dalla mancanza o dalla pratica impossibilità di reperimento dei testi, il critico cinematografico deve dunque lavorare di « seconda mano » in biblioteca, invece che in cineteca.

Naturalmente neanche fra la carta stampata son rose, tuttavia l'ausilio, in misura più o meno determinante, generalmente viene. Ci sono le sceneggiature a posteriori, c'è — nei suoi limiti, ma c'è — l'iconografia, e soprattutto ci sono — e parliamo delle esperienze degli italiani — quelle pubblicazioni commerciali che puntualmente registrano i soggetti dei film: « Al cinema » (fondato nel 1921); « Cine settimana » (fondato nel 1925); « Films Pittaluga » (organo dell'omonima società che ha diffuso tra il 1924 e il 1930 i maggiori film americani in

(5) GIULIO CESARE CASTELLO: *Prospettiva su Stroheim,* nel fascicolo di « Bianco e Nero » dedicato all'Autore del febbraio-marzo 1959 (anche raccolto in volume: *Erich von Stroheim,* Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1959).

Italia); « Cine sorriso illustrato » (fondato nel 1924). Tutti questi giornali, tramontati in blocco verso il 1930, sono una preziosa fonte di informazione e oggi, salvati in tempo dalle bancarelle, fanno parte di varie collezioni pubbliche e private. Tuttavia, per lo studioso italiano, che non sia nel contempo un nababbo, rimane un pio desiderio la consultazione della raccolta del periodico « Variety », serrata miniera di notizie sul cinema statunitense dai primordi, come del resto, per lo studioso americano, che non sia nel contempo un nababbo, rimane un pio desiderio la consultazione — mettiamo — della « Vita cinematografica », altrettanto serrata miniera di notizie sul cinema italiano degli inizi (6). *Però si deve anche aggiungere che un certo scambio di informazioni avviene comunque, e, senza addentrarci in lunghe esemplificazioni, osserviamo di passata che nel Sadoul o nello Jacobs sono appunto schematicamente esposti i risultati di ricerche di biblioteca, difficilissime, per non dire impossibili, nella stragrande maggioranza dei casi.*

Dopo quanto siam venuti dicendo, la posizione dello studioso di cose cinematografiche appare in tutto il suo disagio; egli deve lavorare sopra un terreno duro, ostile, dove ogni conquista — sempre relativa e limitata — costa cara.

Proprio su queste stesse pagine, Tullio Kezich (7) *ha onestamente fatto la palinodia di un suo « slogan » fortunato, di effetto e, nello stesso tempo, avventato: « il western maggiorenne ». Esso, come si sa, avrebbe voluto significare, sulla scorta di una difettosa documentazione, la promozione di un genere « minorenne » ad opera del Ford di* Ombre rosse *e successivi, dello Zinnemann di* Mezzogiorno di fuoco *e così via. In realtà, bisognava usare maggiori cautele, specialmente considerando che il western è forse il filone cinematografico più colpito dallo sterminio del macero. Noi ricordiamo, grosso modo, certi film western e abbiamo letto certe trame, dove si agitavano coraggiosi e civili problemi. Come, per esempio, vorremmo rivedere, per rinvigorire le nostre impressioni,* Wyoming *(Terra nostra 1926) di Van Dyke, appassionato canto di libertà, oppure* Law and Order *(I moschettieri del West, 1933) di Edward L. Cahn, serrata lezione di democrazia, in cui c'entrava anche lo zampino (graffiante) dello sceneggiatore John Huston* (8). *Ma sia ben chiaro che tutto quanto abbiamo fin qui asserito non ha assolutamente, almeno nelle nostre intenzioni, un sottinteso deprimente e rinunciatario. E non suona soprattutto sfiducia verso gli studi cinematografici ai quali va il nostro doveroso e deferente rispetto. Prendendo a prestito una famosa definizione di un Mae-*

---

(6) I titoli di queste pubblicazioni, fondamentali e reperibili, sono puramente indicativi. L'elenco, naturalmente, non è completo. Un elenco completo avrebbe allungato lo scritto facendo perdere di vista la tesi. Questa osservazione vale anche per tutte le altre citazioni nel testo, le quali rispondono a ovvie necessità di comodo e non hanno perciò la pretesa di essere perfette.

(7) TULLIO KEZICH: *Rivedendo Ford: un'arte virile e coraggiosa,* in « Bianco e Nero », Roma, luglio-agosto 1963.

(8) MARIO QUARGNOLO: *La saggistica del western*; *Prima di Broken Arrow*; *Ripensando a Ombre Rosse.* Sono studi pubblicati fra il 1955 e il 1957 su « Bianco e Nero » che tentano di agganciare *Ombre Rosse* ai western precedenti.

stro, Rudolf Arnheim, diremo che proprio questi « mezzi formativi » (cioè queste limitazioni) devono spronare gli studiosi a una infaticabile vaglio e, contemporaneamente, a una estrema e sollecita cautela. Innanzitutto gli studiosi devono sentirsi persuasi della necessità assoluta della loro opera; la cultura cinematografica, priva com'è il più delle volte di materia prima (leggi: film), è una cultura eminentemente di rielaborazione di dati, di immagini, di impressioni, di relazioni scritte e orali, di ricordi; è una cultura che se non fosse bisognerebbe inventarla per fissare in qualche modo le sfuggenti, evanescenti, perdute e lontane visioni dello schermo. Per l'intelligenza, che so!, dei « Promessi sposi » occorrono in primo luogo proprio ... i « Promessi sposi » (libro che si vende come il pane in centinaia di edizioni: dalla tascabile, alla popolare, dalla economica a quella di lusso); per l'intelligenza di Greed *di Stroheim bisogna partire da quanto è stato scritto sul film sperando (ci riferiamo è ovvio alla critica italiana) di rivedere un giorno o l'altro la pellicola dopo la memorabile apparizione al Lido. Vogliamo, insomma dire, che il commento letterario e anche artistico in genere (la riproduzione fotografica del Mosé di Michelangelo è sempre migliore della migliore delle sceneggiature) ha di fronte alla diretta e immediata conoscenza dell'opera un aspetto accessorio; nella cultura cinematografica, per necessità di cose, il commento è praticamente tutto; se esso mancasse si formerebbe un vuoto, ci sarebbe il nulla, si avvererebbe l'assurdo, la dantesca « contradizion che nol consente », poiché non è neppure pensabile un fatto culturale che sparisca senza lasciare traccia, senza essere fermato nel documento. Certo, per le limitazioni più sopra denunciate, il saggio cinematografico naviga perigliosamente fra scogli aguzzi e flutti tempestosi. Riconosciamo, tuttavia, che anche qui c'è una gradualità e che Kezich, il quale scrive del* Cavallo di acciaio *subito dopo la proiezione locarnese è più attendibile di Antonio Chiattone, il quale tratta il medesimo argomento a distanza di anni; ed è più facile parlare (in Italia) di* Ombre rosse *— film a portata di mano quasi quotidiana — che del* Circo *di Chaplin.*

Ed è ben vero anche che il critico più anziano — anagraficamente più anziano — ha potuto cogliere maggiori aspetti dell'evoluzione del cinema; che il critico che ha frequentato tutti i festival è in condizione di superiorità rispetto a quello che ne ha visto un numero minore. E pure è vero che il critico il quale può lavorare su una sceneggiatura « a posteriori » è in uno stato di privilegio di fronte al collega, il quale non ha potuto trovare altro che la semplice descrizione di una trama. Né d'altronde va sottovalutato lo studioso che può ricorrere all'aiuto della filologia per risolvere alcuni casi dubbi.

Si potrebbero portare altri esempi di questa gradualità, ma crediamo siano sufficienti per avvalorare il presente discorso, il quale continua ribadendo la constatazione, già fatta, che la critica cinematografica, per un durissimo stato di necessità, è praticamente tutto. È un tutto, come abbiamo visto, più o meno imperfetto, più o meno caduco, più o meno incerto. Ritornando su concetti espressi affermiamo altresì che, per le due leggi che la governano, la critica cinematografica deve — più di ogni altra — abbandonarsi al torturante rovello del ripensamento, deve moltiplicare le sue cure in qualsiasi direzione, non deve mai fermarsi, mai sentirsi soddisfatta. Deve essere estremamente guardinga e prudente. Nella cultura specifica italiana, per esempio, Giulio Cesare Castello

e Glauco Viazzi — e del resto non sono i soli — dimostrano nei loro scritti fondamentali questa ansia di cautela, questo sentimento dell'inadeguatezza. La migliore critica non può comportarsi diversamente. Socrate diceva: « So di non sapere », non per gettare la spugna, ma per riconciare ancora una volta da capo. E se « I promessi sposi » — per riprendere un precedente esempio — diventano perfettamente chiari oggi dopo la lettura — poniamo — di dieci saggi, ne occorrono almeno cento per la comprensione della Febbre dell'oro. *Si tratta, evidentemente, di misure e proporzioni puramente di comodo; ma il concetto resta e si salva: il concetto della difficoltà e della necessità degli studi cinematografici.*

MARIO QUARGNOLO

Beirut : un libero e piccolo festival senza premi

Il III Festival internazionale del cinema al Libano, svoltosi a Beirut dal 19 al 27 ottobre, s'è tenuto a dispetto e contro l'opposizione ufficiale della Fiapf, legittimamente preoccupata di ridurre il numero dei festival cinematografici. (Ma è una preoccupazione veramente legittima? Condannare l'eccessivo numero dei festival equivale, secondo noi, a deprecare l'eccessiva quantità di automobili in circolazione o l'affollamento dei villeggianti nelle località balneari. È certo che un tempo si circolava meglio o si villeggiava in maggiore quiete ma chi se ne duole con i più alti lai? Chi si poteva permettere l'automobile o la villa al mare anche dieci o vent'anni fa?).

Anche nella sua terza edizione il festival libanese è stato non competitivo e cioè senza giurie né premi. Come quelli di New York, Londra e Acapulco, è riuscito un festival dei festival, esponendo in cartellone film già presentati e premiati in precedenti manifestazioni. O pagador de promessas (*Brasile*) *vinse addirittura la Palma d'Oro a Cannes nel 1962.* Il Gattopardo *di Visconti,* Un giorno ... un gatto *di Jasny,* Come due gocce d'acqua *di Radmakers,* Pour la suite du monde *di Brault e Perrault erano a Cannes;* Il sorpasso *a Mar del Plata;* Episodi della vita di un medico *di Brum do Canto a Berlino;* Otto e mezzo *a Mosca;* Le feu follet *a Venezia.*

Sono stati proiettati una ventina di film di lungometraggio, i paesi partecipanti erano ventiquattro o venticinque. Se siamo approssimativi nelle cifre, la colpa non è soltanto nostra. Non si può dire che, tra le sue virtù, il festival libanese possa vantare anche quella di un'organizzazione efficiente e precisa: il programma delle proiezioni veniva annunciato di giorno in giorno, e più di una volta ha subito cambiamenti improvvisi (non s'è visto, per esempio, un annunciato film della Germania orientale); ai giornalisti e critici presenti, una quarantina di cui due italiani, non è stata fornita la consueta documentazione sui film. Ma è un difetto largamente compensato dalla gentilezza e dalla cordialità di tutti gli organizzatori.

Al boicotaggio dell'associazione internazionale dei produttori hanno tenuto fede gli inglesi e i giapponesi. Assenti dal cartellone alla vigilia della manifestazione, gli americani vi sono apparsi « in zona Cesarini » presentando nella

giornata di chiusura una commedia della Fox, Take Her, She's Mine (*Prendila, è mia*) *di Henry Koster con James Stewart che, d'altronde, era già annunciata in un cinema locale. Il nome del regista ci esime da ogni commento che, invece, ci sembra lecito e opportuno per la partecipazione italiana.*

L'anno scorso l'Anica non aveva partecipato al festival; ha rimediato quest'anno con due opere di altissimo prestigio e con un film di sicura presa spettacolare che hanno ottenuto un prevedibile successo. (A titolo di cronaca aggiungiamo, però, che le accoglienze a Otto e mezzo, *proiettato nella serata inaugurale, e a* Il sorpasso *alla presenza di Vittorio Gassman, furono molto più calorose che quelle a* Il Gattopardo). *Ci domandiamo se ne valeva la pena. La rassegna libanese è palesemente una porta per la penetrazione nei mercati di lingua araba. Tutti e tre i nostri film esposti a Beirut erano già stati venduti, almeno nel Libano. Anzi, dopo aver inaugurato il festival, il film di Fellini è stato immediatamente proiettato in uno dei più grandi cinematografi di Beirut. Non sarebbe stato più opportuno iscrivere alla manifestazione film magari più difficili da vendere, altrettanto degni di un festival internazionale ma meno noti? E perché non è stato mandato alcun cortometraggio? È la tradizionale pigrizia delle nostre autorità cinematografiche.*

L'unico film in lingua araba era Bab el Maftouh (*t.l.: La porta aperta, R.A.U.*) *di Henri Barakat, un melodramma sentimentale in funzione della propaganda nazionalistica nasseriana, nel cui ambito dev'essere situato il timido tentativo di sostenere l'emancipazione della donna. Fatem Hamana, la protagonista, ci era stata dipinta come la Magnani del cinema egiziano; abbiamo trovato, invece, una nuova Lilia Silvi, intonata, del resto, al gusto vecchiotto del film, al suo smalto tecnico di palese imitazione occidentale.*

Ancor più melodrammatico nell'intrigo, sino a echeggiare cadenze dickensiane, ma, pur nella sua rozzezza ingenua, più interessante ci è sembrato il turco Yakilacak Kitap (*t.l.: Il libro che doveva bruciare*) *di Sure-y-y-a Durù, storia delle lacrimose peripezie di un'orfanella che, dopo esser stata violentata a dodici anni, rischia di sposare il fratello.*

Un altro melodramma è Aarti, *diretto con encomiabile efficienza da un qualsiasi Matarazzo indiano. Il perfetto equilibrio tra personaggi stereotipi, passioni con la maiuscola e risvolti di ottocentesca polemica sociale ne fanno l'equivalente dei vari* Catene *che trionfavano sul nostro mercato intorno al 1950.*

Se si esclude Vacanta o mar (*t.l.: Vacanze al mare, Romania*) *di H. Nicolaide e Cezar Grigoriu, commedia musicale a colori di desolante vacuità al cui confronto il più evasivo dei film hollywoodiani diventa un capolavoro d'intelligenza e un'opera impegnata, la produzione dei paesi socialisti s'è mantenuta almeno a un livello di decoro artigianale.* Nem alt meg az autobusz (*t.l.: L'autobus non si è fermato, Ungheria*) *di Janus Palashti è una commedia giallo-rosa, ricalcata sui toni zavattiniani del nostro cinema leggero negli Anni Cinquanta. È un modo come un altro di fare un cinema d'evasione sotto le apparenze dell'attualità. Un certo brio e qualche invenzioncella garbata, una discreta direzione degli attori riescono a farne un'operina d'intrattenimento dal fiato troppo corto.*

Diretto da Jaroslaw Brzozowski e da Andrej Wrobel, ex-documentaristi, e girato sui monti di Tatra e nell'arcipelago dello Spitzberg, Na bialym Szlaku

(*t.l.: Sulla pista bianca, Polonia*) *è, in chiave avventurosa e sullo sfondo esotico delle montagne groenlandesi, un'altra variazione sul dramma della guerra. In lotta per una stazione metereologica artica, due uomini, un polacco e un tedesco, si trovano soli e dispersi, l'uno prigioniero dell'altro, nella deserta distesa polare. L'ostilità politica e militare lascia il posto prima all'indispensabile cooperazione di fronte alle avversità naturali, poi all'amicizia e al reciproco rispetto. Intanto la guerra finisce ma i due uomini non lo sanno. Riusciranno a salvarsi. Con una vicenda così esplicitamente programmatica nel suo pacifismo, era inevitabile che il film peccasse di schematismo dimostrativo. È un difetto di fondo che le qualità di recitazione* (*Leon Niemczyk e Emil Karewicz*) *e l'eccellente tecnica documentaristica riscattano soltanto in parte.*

Anche Ai quattro venti (*URSS*) *di Stanislav Rostowskji è un film di guerra che rispecchia il nuovo corso della recente produzione sovietica sottolineando l'importanza dei sentimenti e dando sfogo a un lirismo che s'esprime soprattutto con esibizioni di bravura tecnica. Il racconto non manca né di tenerezza né di invenzioni ma, alla resa dei conti, la scarsa originalità tematica e il conformismo ideologico di fondo ne mostrano la corda.*

Pur nato all'insegna del turismo (è organizzato dalla SET, l'Ente del Turismo libanese) e del commercio, il festival libanese potrebbe avere in avvenire un'importanza sempre maggiore se riuscisse a rafforzare le proprie strutture culturali. Sarebbe inutile, per esempio, che in una delle prossime edizioni gli organizzatori allestissero una rassegna retrospettiva del cinema di lingua araba, un'iniziativa che sarebbe interessante soprattutto per gli osservatori europei e che sarebbe degna delle funzioni di mediazione tra Occidente e Oriente che sono nella tradizione del Libano.

C'è da temere, però, che un'iniziativa di questo genere venga bloccata da rivalità interne. All'annuncio, dato a Beirut da Bechara Menassa, segretario generale della manifestazione, che l'anno prossimo il Festival libanese diventerà competitivo anche se la Fiapf continuerà il suo boicotaggio, gli egiziani hanno risposto con la notizia di un festival egiziano la cui prima edizione si terrebbe al Cairo nel marzo del 1964.

MORANDO MORANDINI

Un bilancio delle voci nuove nella scorsa stagione

Il cinema nel mondo è in crisi. Tutti sanno che la produzione hollywoodiana si è contratta a tal punto da essere addirittura superata dalla nostra, mentre un gran numero di spettatori ha abbandonato le sale di spettacolo, molte delle quali si sono chiuse definitivamente. Per essere precisi dal 1955 al 1960 negli Stati Uniti si è avuta la chiusura di 2.010 su 14.301 cinematografi e una contrazione di spettatori solo in minima parte compensati dall'apertura di nuovi cinema per automobilisti.

Uguale discorso lo possiamo fare per la Gran Bretagna, passata da oltre un miliardo a poco più di cinquecento milioni di spettatori, per la Francia

al di sotto dei quattrocento milioni, per la Germania a seicento milioni. Si mantengono vitali solo i mercati orientali, con in testa il Giappone e l'India, mentre per i paesi a democrazia popolare rileviamo una situazione di normalità, che comunque si sottrae alle valutazioni proprie degli stati retti a economia di mercato.

L'Italia, tra questa quasi generale situazione di crisi, si distingue per una sostanziale vitalità sia nel settore della produzione — nel 1961 sono stati prodotti 198 film spettacolari e nel '62 ben 226 — sia in quello dell'esercizio come frequenza di spettatori. Le leggere flessioni che si registrano da tre anni a questa parte — 745 milioni nel 1959, 743 nel 1960, 741 nel 1961 ed ora 728 nel 1962 — hanno caratteristiche di tappe di un assestamento del mercato, che ha più che validamente contrastato la concorrenza rappresentata dall'affermarsi della televisione e dal dilagare della motorizzazione.

La situazione è comunque commentata con ottimismo dal direttore generale della SIAE Antonio Ciampi, che sottolinea il primato europeo del mercato cinematografico italiano, ove però si fa sentire sempre più il peso della televisione « determinando un ulteriore abbassamento dello spirito critico dei cittadini, e accentuando uno dei maggiori pericoli del nostro tempo che è la tendenza al conformismo ». Si è però notato all'inizio della stagione 63/64 un rinnovato interesse del pubblico per lo spettacolo cinematografico che nelle città pilota di Milano e Roma è affluito numeroso alle prime visioni. Quello che più conta poi è il fatto che constatato l'aumento costante del pubblico nei primi mesi della nuova stagione « c'è da pensare — così commenta l' " Araldo dello Spettacolo " — che non si tratti di una tendenza del solito pubblico ad andare più spesso al cinema, ma di una vera e propria acquisizione di nuovo pubblico ».

Le cose quindi vanno relativamente bene, nonostante i campanelli d'allarme e le riserve sollevate dai settori economici interessati, che mirano ad una progressiva detassazione — invero troppo onerosa — facendo leva su taluni aspetti negativi che pur si manifestano.

È dopo queste premesse che intendiamo iniziare il nostro discorso sul cinema italiano che in questi due ultimi anni ha maggiormente beneficiato della generale situazione di benessere della nostra cinematografia, puntando la nostra indagine in particolare su alcuni giovani registi operanti in questi due ultimi anni, quelli veramente del boom *cinematografico italiano.*

È già stato scritto che la caratteristica più interessante della nostra recente produzione è il notevole numero di esordienti o comunque di giovani registi, che approdano al loro primo lungometraggio ad una età in cui solo pochi anni addietro ci si consumava nel logorante lavoro dei cortometraggi e si pensava al film spettacolare come ad un miraggio.

Dal 1960 ad oggi sono stati acquisiti al lungometraggio più di una trentina di nuovi registi, per lo più al di sotto dei trenta anni, che qui riporto per comodità del lettore: Olmi, Petri, Pasolini, De Seta, Giannetti, Loy, Montaldo, Paolinelli, Provenzale, Rondi, Heusch, Salce, Vancini, Brusati, Ferrari, Taglioni, Polselli, Capogna, Jacopetti, Gregoretti, Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, Eriprando Visconti, Turolla, Patroni-Griffi, Caprioli, Berto-

lucci, Fina, Ratti, Vivarelli e qualche altro che mi può sfuggire, mentre si annunciano i film di altri esordienti, la Wertmuller, Battaglia, Festa Campanile e Franciosa, Pandolfi, Baldi e Brass.

Dell'apporto di questi uomini nuovi, alcuni veramente dotati, il nostro cinema — bisogna dirlo a chiare lettere — ha sicuramente beneficiato, altrimenti non si giustificherebbe la preminenza acquisita sul mercato interno del nostro cinema rispetto a quello statunitense, fino a ieri dominatore incontrastato del nostro, come di altri mercati.

Questo non intende essere un giudizio negativo sui registi della precedente generazione rappresentata da coloro che potremmo chiamare i maestri e che ha avuto il merito di aprire il dialogo col gran pubblico italiano nel dopoguerra, ma che ora — almeno in alcuni casi — denuncia una stanchezza tematica priva di prospettive per il futuro.

Tra i giovani, invece, i fermenti sono molti e diversi, non raggruppabili quindi in un movimento comune o sotto un'etichetta che li individui esattamente.

Il nuovo cinema italiano nasce senza etichette, è espressione di singole personalità, nelle quali è tutt'al più riscontrabile il richiamo allo stile e ai temi di questo o quel maestro.

A differenza della « nouvelle vague » francese, espressione di un movimento di idee proprio di una « élite » di intellettuali raggruppati attorno ad una rivista, il nuovo cinema italiano — se così vogliamo chiamarlo, per distinguerlo da quello dei maestri — è fatto semplicemente da giovani a cui preme maggiormente la ricerca di contenuti nuovi, che facciano documento di questa nostra epoca, piuttosto che impegnarsi in ricerche formali, che diano una veste « miracolistica » a quei contenuti.

Su questa linea, che a mio avviso si riallaccia direttamente alle grandi opere del neorealismo, troviamo — pur su diverse posizioni — un Francesco Rosi, un Elio Petri, un De Seta, un Vancini, un Olmi, un Eriprando Visconti, un Fina, un Nanni Loy, mentre una posizione a parte occupa Pasolini con i suoi epigoni: Rondi e Heusch, Bertolucci.

Nella stagione cinematografica 1962-63, che qui particolarmente intendiamo analizzare, abbiamo avuto modo di vedere le ultime opere di alcuni di questi giovani, constatando come il loro impegno non sia venuto meno. È questo il caso di Nanni Loy che proseguendo dopo Un giorno da leoni *nell'analisi di quello che è stato giustamente definito il nostro secondo Risorgimento, traccia un grande affresco delle « quattro giornate di Napoli » (28 settembre - 1° ottobre), uno dei primi episodi di resistenza armata aperta e col concorso popolare, contro i tedeschi, avutosi in Italia dopo l'8 settembre '43.*

Il film si riallaccia, per impegno evocativo e struttura narrativa, al film più completo prodotto in questi due ultimi anni dalla « seconda generazione » dei registi italiani, Salvatore Giuliano *di Francesco Rosi. A differenza di quest'ultimo, il film di Loy risente di una troppo ridondante sceneggiatura, che è sempre coerente e puntuale nelle scene corali, ma scade nella cronaca spicciola, per non dire nel fumetto (la figura della donna interpretata da Lea Massari) nelle poche sequenze ove singoli personaggi vengono posti in primo piano.*

Al limite però, quello che potrebbe apparire il difetto del film, e cioè un contenuto così ricco di umanità che non sempre viene depurato dall'artista, si rivela come il tessuto connettivo dell'opera, che ci offre alcuni particolari di illuminante verità (il piccolo scugnizzo che strappa il mitragliatore al cadavere, ad esempio).

Se il film di Loy si può definire di onesto impegno civile, girato al di fuori di quelle facili suggestioni che le mode passeggere molte volte impongono ai più deboli e sprovveduti, La banda Casaroli *di Florestano Vancini possiamo considerarlo un'accurata ricostruzione, sul piano della cronaca, della sciagurata vicenda di un gruppo di giovani, veri e propri sbandati morali dell'ultima guerra. Abbiamo parlato di cronaca, e infatti il film non ha troppe pretese: i personaggi esistono sullo schermo in funzione delle azioni che compiono, e dietro di loro non v'è nulla. Un po' come gli eroi dei* westerns, *con il merito però che un qualunque film medio e dignitoso del genere in Italia è da segnalare con soddisfazione, tanto è carente la nostra produzione in questo settore, la quale, com'è noto, è prevalentemente indirizzata verso il genere storico-mitologico, fumettistico-comico (con il rigoglioso filone dei vari « mondi di notte »), oppure decisamente impegnata in realizzazioni d'alta classe con nomi di registi usati come « vedettes ».*

Un film di questa stagione che dichiaratamente si pone tra quelli di esplicito impegno sociale, è Pelle viva *dell'esordiente Giuseppe Fina, ambientato tra gli operai milanesi e con protagonista uno dei trecentomila che tutte le mattine all'alba si recano in città per lavoro. Al centro della vicenda c'è un uomo con i suoi problemi quotidiani da risolvere, evidenziati da una sceneggiatura che ne fa un caso limite a volte un poco esasperato, ma sempre con un chiaro richiamo alla realtà così come si può facilmente controllare in* questitalia *del « miracolo economico ». I limiti dell'opera sono evidenti: una costruzione narrativa che risente ancora delle esperienze cinematografiche e documentaristiche del regista (Fina è l'autore de* Il cero), *qualche esitazione nella direzione degli attori, un orizzonte sostanzialmente circoscritto che tende alla tragedia, ma si ferma al dramma privato. Ciò che si deve riconoscere al regista è la profonda sincerità nell'impostare e condurre la vicenda narrata, che raggiunge in alcuni casi — ad esempio nei rapporti tra i due protagonisti — l'intensità di un sentimento compiutamente espresso. E questo è molto per un esordiente.*

Altrettanto non possiamo dire del pure promettente film di Eriprando Visconti Una storia milanese, *che risente troppo di una costruzione intellettualistica, da cui comunque nasce un quadro non mediocre di una parte della gioventù d'oggi, che non sa trovare un terreno d'intesa tra realtà sociale e mondo dei sentimenti, per cui quest'ultimo ne esce sempre sconfitto e umiliato. Soprattutto nella figura della giovane gli equivoci sopraddetti si manifestano con deludente evidenza, impedendo la maturazione di un personaggio che pure resta insolito nella nostra cinematografia, rappresentando un'evoluzione rispetto ai soliti schemi narrativi entro cui sono condannate le giovanette del cinema italiano. Maggior coraggio e meno estetismo intellettualistico e snobistico, avrebbero fatto di quest'opera una punta di diamante del nuovo cinema italiano.*

Con questo non voglio attribuire un significato negativo all'apporto di idee e di gusto del giovane Visconti, che alla sua prima opera ha dimostrato di saper narrare e dirigere gli attori, ma, individuati i limiti più profondi del film, auguriamoci una depurazione della tematica del regista, ancora sovraccarica di inutili e dannose sovrastrutture.

Di ben diversa strutturazione con un impianto narrativo curato nei minimi particolari e attento oltre che alle vibrazioni dei sentimenti dei personaggi, alla loro giusta collocazione nelle vicende del nostro tempo, è il film di Elio Petri I giorni contati. *L'opera risente in alcuni punti di un troppo rigido determinismo ideologico che vuole evidenziare alcune contraddizioni della nostra vita contemporanea, senza depurarle di quanto di caduco esse contengono, giungendo ad alcuni stridori (ad esempio l'episodio della ricostruzione del finto incidente automobilistico) che si collocano quasi al di fuori del film. Ma una volta detto questo, resta intatto il valore di un lavoro di scavo e di ricerca psicologica raro nel nostro cinema, a cui ha dato il suo contributo determinante la figura « antipaticissima » di Salvo Randone, l'interprete di alcuni precisi personaggi dell'ultimo cinema italiano. Petri in questo suo film ha voluto andare alle radici di un nuovo ordine espressivo che partisse dal di dentro del personaggio e facendogli vibrare attorno l'ambiente. In gran parte vi è riuscito e l'amarezza del finale trova la sua giustificazione nei presupposti della vicenda che scandisce le ultime tappe di un'esistenza che al limitare della morte si riconosce inutile e sprecata. Speriamo che l'insegnamento di Petri venga raccolto e seguito, potrebbe essere l'avvio di un nuovo « cinema della realtà », che trova i suoi echi nell'intimo di ciascuno di noi.*

Coerente con le sue predilezioni letterarie e di vita vissuta, Pier Paolo Pasolini ci ha dato con Mamma Roma *un poema sull'amore materno sviscerato che un'anziana prostituto porta per suo figlio. Il film però tiene fede solo in parte al nocciolo della storia, perché le pagine più riuscite non sono quelle con Anna Magnani protagonista, bensì quelle in cui il regista descrive passo passo, con sincero attaccamento, la vita di un gruppo di ragazzi, e in particolare del giovane Ettore. La vicenda si snoda quindi su due piani, talvolta marcatamente distinti, scandita da alcune evocazioni simboliche e oratorie, come le ricorrenti comparse di Carmine, rappresentato quasi come il genio del male, e i monologhi di Mamma Roma lungo le squallide strade della periferia. Più limitato e circoscritto di* Accattone, *il secondo film di Pasolini riconferma la sincera vocazione cinematografica di questo poeta e narratore, così ostico ai borghesi benpensanti per il modo con cui interpreta il mondo dei suoi « ragazzi di vita »; ma l'osservatore attento e senza pregiudizi non può non rilevare la sostanziale sincerità di queste descrizioni che uniscono ad una grande capacità creativa di situazioni reali e personaggi veri, una forza di denuncia che fa dei suoi film, come delle sue opere letterarie, una sfida alla società attraverso un'ansia di liberazione.*

Nel primo film del giovane Bertolucci, La commare secca, *l'imitazione pasoliniana è evidente, nel soggetto, nella sceneggiatura, nei dialoghi curati da Pasolini stesso e dal suo collaboratore diretto, Sergio Citti. Di suo, il regista ventunenne che fu aiuto di P.P.P. ne l'*Accattone *ha messo una descrizione attenta e capillare dei gesti e del comportamento degli attori,*

quasi volendo ricercare in ogni loro atteggiamento l'intima essenza della loro vita.

Il risultato è un film scritto in punta di penna, con qualche squarcio vero di vita vissuta (il risveglio della prostituta, gli incontri nel bosco), ma il film nel complesso risulta privo di unità, povero di contenuto ideologico, limitato ad un descrittivismo che sa di naturalismo che potremmo chiamare « poetico », volendo con ciò individuare il film con un aggettivo che si addice perfettamente al suo autore, più che attribuirgli una raggiunta poeticità.

Un altro giovane scrittore si è avvicinato al cinema, Alberto Arbasino, lo « stroncatore » di Visconti e Antonioni, questo enfant terrible *della narrativa italiana (il suo ultimo libro, « Fratelli d'Italia », ancor prima di uscire, aveva suscitato dispute e litigi letterari a non finire) ha realizzato, con la collaborazione di Mario Missiroli jr., che ha firmato l'opera, un film-freddo che potremmo avvicinare al cool-jazz,* La bella di Lodi.

Non c'è che dire, il temperamento del narratore non manca, la ricostruzione ambientale è curata, il personaggio principale interpretato con un caparbio impegno da Stefania Sandrelli (come ricordete fu la molla che fece scattare il meccanismo di Divorzio all'italiana) *ha momenti di sincera e veridica intonazione, ma con tutto ciò il film si fa apprezzare più per i suoi difetti — il piacere del paradosso, l'impudenza dell'incultura ostentata dagli autori, che sconfina nella sofisticazione intellettuale — che per i meriti, circoscritti ad un bozzettismo naturalistico che non ha nulla a che vedere col realismo cinematografico tuttora riscontrabile in alcuni giovani registi.*

Ciò che resta della visione de La bella di Lodi *è la figura di questa ragazza che non esprime i suoi sentimenti se non con i fatti (il darsi ad un uomo, il farlo arrestare, lo sposarlo) mai con parole. È una testimonianza sconcertante della nostra epoca, destinata forse a veder tramontare la parola come mediatrice di sentimenti, a favore di un attivismo fatto di gesti concreti, ben precisi al di fuori di ogni sfera tradizionalista e consuetudinaria. In questo senso il film di Arbasino e Missiroli è indicativo, nella misura in cui illumina con la fredda luce della constatazione una parte della realtà in cui viviamo.*

La facilità con cui oggi giorno un giovane riesce a realizzare il suo primo lungometraggio non va esente da qualche inconveniente: i giovani della « nuovelle vague » francese propinandoci film formalistici e fine a se stessi, dove il narcisismo intellettualistico si sposa facilmente con l'estetismo più barocco; i giovani « impegnati » di certa cultura italiana, realizzando film che sanno di vecchia e mal assimilata rimasticatura del primo neorealismo, con l'aggravante di una pretesa novità stilistica, che sorte l'unico effetto di confondere le idee più ai realizzatori dei film che agli spettatori. Questi ultimi infatti hanno pur sempre l'arma formidabile di uscire dalla sala prima della parola fine, per sfuggire al guazzabuglio di immagini, situazioni assurde, dialoghi senza altro senso se non quello di perorare una tesi che non poteva aver peggiori fautori.

Un uomo da bruciare, *che pure ha trovato dei decisi sostenitori alla Mostra di Venezia dello scorso anno che lo hanno voluto premiare e lodare, ha addirittura impegnato ben tre persone: Paolo e Vittorio Taviani e Valentino Orsini, a cui evidentemente un maggior approfondimento del mezzo*

cinematografico nel settore del documentario, o ancor meglio alla scuola di qualche vero regista, avrebbe giovato più che impegnarsi con un film velleitario nelle premesse e nella realizzazione.

Parafrasando un elogiatore — non sappiamo fino a qual punto disinteressato — del film, possiamo dire che se vogliamo chiamare ricerca stilistica originale e autonoma quella di far vivere al protagonista la sua prossima fine facendogli assistere ad uno spettacolo di quart'ordine (raffazzonato dagli stessi autori del film) e poi attribuirgli un incubo ad occhi aperti che ricalca quello spettacolo, non ci resta che elevare l'elogio funebre della sensibilità critica e del gusto estetico, miseramente finiti sull'altare appunto di quella pretesa, perché falsa e dannosa, ricerca stilistica al servizio di un cosiddetto impegno ideologico. « Sesso e politica » sono le componenti originali di questo squallido genere di film, esaltate da critici per i quali lo schematismo ideologico è diventato uan seconda natura così forte da creare un diaframma tra quella che è una rappresentazione falsamente reale, e l'individuazione di effettivi valori radicati nel mondo d'oggi. Il film dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini resta dunque individuato come l'esempio macroscopico di presunte « innovazioni », ove l'acquiescenza a modelli recepiti in modo semplicistico e vuoto porta ad un documentarismo di dubbia ricostruzione.

Così capovolgendo il significato di un altro « pensiero critico » di un elogiatore, meglio si intende di quali panni si vestono gli ideologi dell'ultima ora, che contribuiscono, e non poco, alla confusione delle idee sulla comprensione delle nuove opere del cinema italiano. E quanto siano confuse e contradditorie ne fa fede l'accoglienza non sempre negativa e stroncatrice, di quell'altra « perla » del giovane cinema italiano, Il mare di Patroni-Griffi, espressione dilatata di un'insipienza artistica che valica i limiti della tollerabilità, e quando non muove al riso, fa dubitare delle facoltà mentali non dico degli autori — decisamente compromesse — ma di chi ha finanziato simili realizzazioni. Questo accostamento non suoni blasfemo; mi rendo perfettamente conto della diversa matrice da cui nascono i due film, ma è sintomatico che ad un attento e disincantato osservatore balzino evidenti alcune similitudini, soprattutto nei dialoghi vuoti e programmatici e nel gestire degli attori che brancolano nel buio di vicende costruite a tavolino e senza alcuna aderenza con la realtà (anche quella di Un uomo da bruciare non si può nemmeno accostarla alla vita di Salvatore Carnevale, che da morto non si meritava un monumento, sia pure di celluloide, così poco veritiero e sincero).

Su di un piano ben diverso e fermo ad un concetto classico del rapporto tra autore e interprete, è rimasto Valerio Zurlini con Cronaca familiare, ove la rievocazione del mondo pratoliniano si stempera in un omaggio sofferto e sincero, quasi fosse un tributo dovuto. La nobiltà dell'immagine, la sapiente ricostruzione scenografica, l'attenta direzione degli attori, i valori cromatici e musicali intelligentemente usati, fanno di questo film un piccolo capolavoro, limitato nel suo significato, forse per libera scelta del regista che volutamente ha ristretto ancor più la vicenda, già esile, del racconto.

Il cinema italiano non è solo fatto in casa. Nostri registi vanno all'estero, studiano l'ambiente, e sulle solide basi di utili coproduzioni internazionali, vengono confezionati prodotti come I sequestrati di Altona di Vittorio De Sica.

Ormai definitivamente tramontati i tempi eroici di Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D, *il binomio De Sica-Zavattini è buono a tutti gli usi, dal fumetto bozzettistico al drammone carico di significati, tra i quali quello più palese resta ancora lo scopo di affermare su di un certo mercato una certa attrice.*

Sul piano di una validità resta la nota di costume, il bozzetto che si colora di un accentuato moralismo, il tutto sorretto dall'interpretazione abile e misurata di un maturo attore come Alberto Sordi. Intendiamo riferirci al Boom *l'ultimo film della celebre «coppia» del cinema italiano che risente del logorio degli anni e di un mestiere crudele quant'altri mai nel non concedere tregua a chi lo esercita.*

Lineare nella sua realizzazione, è l'ultimo film di Franco Rossi, Smog, *ambientato in un'America vista da un borghese italiano, che vi piomba al centro senza volerlo. Le situazioni descritte sono molte, i personaggi per lo più sono centrati, ma il film non giunge ad esprimere compiutamente quelli che si intuiscono siano i suoi scopi: l'incomunicabilità tra le persone, la ricchezza che uccide i sentimenti, i diaframmi sociali che annullano le personalità attribuendo a ciascun uomo un'etichetta di comodo, falsa e provvisoria.*

Più limitato, ma non per questo meno riuscito, è il secondo film di Vittorio Caprioli, Parigi o cara, *una gustosa trasposizione della nostrana Franca Valeri nella grande metropoli europea. Con cadenze di balletto e uno stupendo* décor *coloristico, il film svolge la sua esile trama regalandoci due piacevoli ore di intelligente spettacolo. E scusate se è poco.*

La situazione del cinema italiano, da come appare all'inizio della stagione 63/64 (i cui film intendiamo analizzare in seguito, a programmazione avvenuta) è complessa e contradditoria: da un lato forze giovani variamente impegnate, comunque in quantità mai vista fino ad ora, premono reclamando una loro affermazione; dall'altro le vecchie glorie segnano il passo denunciando ancora una volta la condanna che grava sui realizzatori cinematografici, destinati a inaridirsi presto se non hanno il rigore morale e la coerenza stilistica propria di un esiguo numero di registi. La produzione continua e incessante corrompe, qualche volta occorre anche fermarsi e meditare. Di questo forse ha bisogno il cinema italiano: di raccogliere le fila proprio ora al culmine di un meritato successo, per vedere più chiara la meta a cui tendere.

NEDO IVALDI

A Grosseto nuovo incontro su cinema e televisione

Quando Leonardo Fioravanti ha parlato, nella sua prolusione al colloquio indetto in occasione del quinto Premio Marconi (14-16 settembre 1963, Grosseto), della affinità tra spettacolo cinematografico e televisivo, ci ha trovato pienamente consenzienti, poiché per quante differenze si trovino tra gli strumenti cinematografici e quelli televisivi, non si può non fermarsi, al primo esame, alla fondamentale unità di origine dei due mezzi di comunicazione e

di espressione. La nostra concezione — lo abbiamo affermato anche nello stesso colloquio — ha fondamenti del tutto unitari. Anzitutto nella unità di origine di tutte le forme di spettacolo: danza, circo, spettacolo popolare, teatro, cinema; poi nella unità originaria — in particolare — del cinema e della televisione, basata su un fondamento su cui non si può deviare: la immagine in movimento.

Le nostre personali convinzioni sul problema sono assai semplici. Cinema e televisione possono essere entrambi: a) *strumenti di comunicazione e documentazione;* b) *linguaggio artistico. Sia nell'uno che nell'altro caso si basano entrambe su un denominatore comune: l'immagine animata. Il linguaggio dell'immagine animata è uno. Il linguaggio televisivo, considerato a sé, non è che una specializzazione del linguaggio cinematografico.*

Il nostro concetto unitario viene confermato anche dalla fondamentale unità degli strumenti usati: ché se per scrivere occorrerà « calamus » o macchina da scrivere, per dipingere, il pennello, nel regno delle immagini animate non si potrà, comunque, ricorrere che all'occhio della macchina da presa. È vero che è un occhio che vede, e scrive, non sempre esattamente allo stesso modo, ma è anche vero che cinema e televisione mutuano vicendevolmente e costantemente i loro modi: e se nei Misteri di Roma *noi troviamo, spesso, gli espedienti dei cineasti della TV, non è men vero che in tutta la storia del cinema si possono trovare momenti di scrittura che anticipano quelli delle riprese o creazioni televisive. Mi sembra opportuno, a questo punto, ricordare l'operaio del film di Dziga Vertov che, nel 1927, cioè quando ancora non esisteva né film sonoro né televisione, si rivolge frontalmente allo spettatore e gli dice: « Io sono un operaio che lavora nella officina di Lenin ». La frase è comunicata al pubblico mediante didascalia. E poi: « Sono io che immobilizzai colei che sparò al nostro Ilic ». Non v'è chi non veda in questo esempio una breve scena da film-inchiesta, nei termini stessi di quella che poteva essere anche una intervista televisiva.*

Ma esempi di questo genere, ripeto, si possono trovare anche più addietro. Nella Cineteca Vaticana è una breve cineattualità su Leone XIII benedicente *che mostra proprio il Pontefice mentre si rivolge al pubblico. Non s'è trovato nella TV nulla di simile fino alle riprese dedicate a Giovanni XXIII. Ma gli scambi di esperienze, le somiglianze nei modi di esprimersi, spesso fortuite e involontarie, non si limitano soltanto a questi casi: si veda quanto si è fatto nello « show » televisivo, con trucchi ed espedienti anch'essi riassorbiti dalla cinerivista dell'epoca di Busby Berkeley.*

Se unità va riscontrata nelle origini e nella maggior parte degli strumenti fondamentali del cinema e della televisione non meno unitariamente vanno riguardati i problemi su cui verteva il colloquio, e cioè quelli dell'insegnamento delle tecniche.

Naturalmente questo concetto unitario nel considerare le forme di comunicazione e di espressione della immagine animata non può ignorare certe distinzioni da compiersi sul piano dei generi (cinematografici e televisivi) e delle specializzazioni.

È evidente che il cinema, come la televisione, non è una cosa sola, ma molte cose allo stesso tempo. È mezzo di comunicazione e mezzo espressivo.

E quindi ci può offrire documenti, attualità, dizionari, cataloghi di immagini, lezioni, orazioni, da un lato, e dall'altro poemi, racconti, versioni da romanzi, autobiografie perfino, come è avvenuto per qualche film recente. Tra i suoi generi sono il documentario, il film per ragazzi, il disegno animato, il cinereportage, la novella. Non si vede perché non dovrebbe essere considerato un genere, una specializzazione, anche il teledramma, o la inchiesta. Ma non basta, ciò, per invitare a costruire una estetica per ognuna di queste specializzazioni. Il concetto estetico, a mio avviso, deve restare unitario. Né si può dire semplicisticamente, come qualcuno faceva in passato, il cinema è arte, la TV è comunicazione. L'affermazione si controbatte facilmente rilevando semplicemente che anche il cinema è l'una e l'altra cosa, come anche la TV è l'una e l'altra cosa.

Nello stesso colloquio grossetano ha preso la parola, a un certo punto, Achille Campanile, il quale ha detto, fra altre cose, che indubbiamente non potevano non divertire, che era così chiaro che la televisione si caratterizzava come la trasmissione dal vivo di un avvenimento nel suo divenire. La definizione calza, almeno in certi tipi di trasmissione televisiva, ma non è certamente sufficiente per giustificare differenze sostanziali tra comunicazione cinematografica o televisiva. Si prendano le partite di calcio internazionali: qualche anno fa potevamo vederle in una sala cinematografica dopo una settimana; quindi se ne sono viste due giorni o un giorno dopo, per merito dell'incremento delle comunicazioni aeree; indi si sono viste immediatamente per merito del video. Ma questo non è sufficiente per differenziare totalmente la registrazione dei due spettacoli, se non in questioni che restano, si voglia o no, di dettaglio.

Insomma la unitarietà dei problemi rimane, anche se i « generi » e le « specializzazioni » portano a idee, soluzioni, circostanze spesso in gran parte diverse, che meritano, naturalmente, una indagine specializzata, e intelligenze specializzate.

Ma ancora più significativo, e comprovante ancor meglio il travaso continuo di tecniche che passa dal cinema alla TV, e viceversa, è l'uso, indicato dal Fioravanti, che è Presidente del Centro di Collegamento delle Scuole di Cinema e TV, di far profittare le scuole cinematografiche dei mezzi televisivi come nel caso indicato dalla Associazione dei produttori di film per le Università, in America, nelle cui scuole sono impiegati apparati televisivi per insegnare il cinema. È quanto avviene nello stesso Centro Sperimentale di Roma, dove l'allievo regista cinematografico può controllare immediatamente al video la immagine che sta girando, con la possibilità così di correggerla o perfezionarla nel corso del lavoro, ciò che non era certamente possibile prima dell'avvento della TV.

Che le tecniche di insegnamento non siano tanto discoste lo prova anche il fatto che la maggior parte degli allievi usciti dai corsi di regia in questi ultimi anni hanno trovato ospitalità e lavoro proprio presso la TV. Ma è avvenuto anche il caso contrario: che registi televisivi (Gregoretti, Sabel, Biagi) siano poi venuti o ritornati al cinema.

Quanto al Centro Sperimentale, ha detto Leonardo Fioravanti, esso non poteva trovare che interessante la esperienza americana e allorquando fu deciso

di costruire presso il C.S.C. il primo studio televisivo esistente in Europa per fini didattici, esso assunse subito una funzione ausiliaria ed integrativa dei tradizionali insegnamenti. Piccole telecamere furono accompagnate alla camera cinematografica. Il lavoro televisivo maturò le facoltà figurative degli allievi più rapidamente che non la pratica cinematografica, agguerrì la capacità a concepire e narrare per immagini, e ciò per la possibilità di essere in grado di constatare immediatamente i risultati delle differenti inquadrature e per lo sforzo di sintesi che impone la immediatezza della trasmissione.

Questi ed altri fatti obbligano l'allievo ad una ginnastica mentale possibile anche con i mezzi strettamente cinematografici, ma il cui impiego presenta un ritmo intermittente che conferisce una maggiore lentezza all'osservazione dei risultati.

E ribadendo la complementarietà dei due spettacoli, e la unità d'origine o di evoluzione dei due spettacoli, ha aggiunto Fioravanti: « Alcuni studiosi hanno affermato che la TV ha operato una cura disintossicante del pubblico e degli stessi cineasti perché ha abituato il pubblico ad un'immagine meno leccata, meno esteticamente composta, meno perfetta, ma più vera e più sincera e nel contempo avrebbe anche abituato i cineasti ad uscire dai teatri di posa, a rendere più mobile la camera, a servirsi degli attori sfruttandone più l'istinto che il mestiere e a reagire insomma contro tutto quello che sa di accademia o di ricercato.

Affermazione quest'ultima abbastanza discutibile specie nei riguardi del cinema italiano che aveva già da tempo intrapreso questa strada con il neorealismo. Può darsi però che alcune cinematografie abbiano realmente subito tale influenza.

Il cinema per contro ha dato dignità alla televisione mutuando le tecniche, ritmo, montaggio, il senso drammatico dello spettacolo; ha imposto la costruzione scavata dei personaggi, ha tenuto fino a questo momento per mano la televisione, sicché possiamo essere d'accordo con Clair e Zavattini i quali hanno affermato in tempi diversi, dinnanzi ai nostri allievi, che nulla ha fatto la televisione fino ad oggi che il cinema non abbia fatto o possa fare.

Le considerazioni che ho qui esposte non hanno l'intenzione di esaurire l'argomento che investe grossi problemi e grandi responsabilità. Le Scuole di Cinema e Televisione sono troppo giovani per poter contare su metodi didattici consolidati dal tempo e dall'esperienza: siamo costretti ad operare in settori nei quali alla crescita delle forme artistiche si aggiunge l'impressionante evoluzione dei mezzi tecnici i quali hanno sempre riflessi sull'espressione artistica.

Abbiamo quindi bisogno di sottoporre a continua revisione i nostri programmi e i nostri sistemi per cui ogni incontro non solo è utile, ma necessario. »

Su questo concetto unitario, che dovrebbe anzitutto essere accettato in sede teorica, ma che certamente ha fondamenti precisi anche nella pratica, e quanto Fioravanti ha detto lo dimostra, naturalmente non tutti i partecipanti alla tavola rotonda sono stati d'accordo. A Carlo Doglio, per esempio, è parso di mettere l'accento specialmente sul fenomeno tv come comunicazione. Quanto

alle differenze tra i due linguaggi, a suo modo di vedere, è passato troppo poco tempo per poterle individuare con esattezza.

In Armando Plebe, ancora, è sorta viva la preoccupazione — che non ha certo fondamenti errati — che l'unità didattica non si risolva all'estremo in una minaccia per il cinema spettacolare. Per Rémy Tessonneau, segretario generale del Centro di Collegamento delle Scuole, è parso che comunque le esigenze di seguire la evoluzione delle tecniche non debbano essere trascurate. Mario Apollonio si è intrattenuto sulla necessità di inserire sulla base di studi sociologici l'insegnamento delle nuove tecniche di comunicazione. Luigi Chiarini, che presiedeva il Colloquio, ha sottolineato come le tecniche, comunque insegnate, progrediscono indipendentemente dalla espressione artistica. Renato May ha cercato di dimensionare una eccessiva importanza che potrebbe essere data alla tecnica televisiva per l'insegnamento del cinema. Piero Gadda Conti e Ivano Cipriani, in parte allontanandosi dal tema pedagogico, che era alla base del convegno, hanno preferito mettere l'accento sulla importanza assunta dal cinema-inchiesta che ad essi sembra una delle forme più vive del film e del telefilm contemporaneo.

Oltre Rémy Tessonneau, sono intervenuti al dibattito anche alcuni stranieri presenti, tra cui il delegato della Scuola greca, che ha riferito sulla particolare situazione didattica nel suo paese.

Emilio Servadio ha osservato che comunque una esperienza televisiva può servire al cineasta, o viceversa, come a Hemingway è servita la sua attività di giornalista, per poi diventare soprattutto, e soltanto, scrittore.

Il colloquio si è svolto nel quadro del Premio Marconi, la cui proclamazione è avvenuta il 15 settembre nel Teatro degli Industri di Grosseto. Carlo Cassola, a nome della giuria, ha letto il verdetto, conferito a maggioranza, che premiava Luca di Schiena e Giuseppe Sibilla per le trasmissioni di attualità occasionate dalla morte di Giovanni XXIII e dalla elezione di Paolo VI.

Menzioni speciali sono state conferite a Sergio Zavoli per Rommel: un caso di coscienza, *a Massimo De Marchi e Gaetano Arfè per* Settant'anni di socialismo in Italia, *ed a Giovanni Salvi e Giuseppe Lisi per* Almanacco.

La serata della premiazione si è conclusa con un recital di Laura Betti che, stando alle reazioni del pubblico, ha avuto più fortuna di quello di Jean Vilar alla Mostra di Venezia: per quanto tutti e due fossero forse fuori posto. E benché, naturalmente, fosse stato Jean Vilar a meritare qualcosa di più.

MARIO VERDONE

I film

Le procès

(*Il processo*)

R. e *sc.*: Orson Welles - *s.*: dal romanzo « Der Prozess » di Franz Kafka - *d.*: O. Welles, Antoine Tudal - *f.*: Edmond Richard - *arrang. m.*: Jean Ledrut - *scg.*: Jean Mandaroux - *mo.*: Yvonne Martin - *int.*: Anthony Perkins (Joseph K.), Jeanne Moreau (signorina Burstner), Madeleine Robinson (signora Grubach), Suzanne Flon (signorina Pittl), Elsa Martinelli (Hilda), Orson Welles (l'avvocato), Arnoldo Foà (l'ispettore), Romy Schneider (Leni), Fernand Ledoux (capo cancelliere), Van Doude (l'archivista), Naidra Shore (Ernie), Maurice Teynac (vice direttore banca), Billy Kearns (ufficiale di polizia), Paola Mori (la donna), Jesse Hahn (II ufficiale), Karl Studer (boia), Raoul Delfosse (secondo boia), Thomas Holtzmann (uno studente), Wolfgang Reichmann (lo usciere), Katina Paxinou (la saccente), Max Haufler (lo zio Max), Michael Lonsdale (il prete), Akim Tamiroff (il cliente dell'avvocato), Max Buchsbaum - *p.*: Enrico Bomba per Paris-Europa Productions - Hisa Film - Fi.Cit *o.*: Francia-Germania-Italia, 1962 - *d.*: Dino de Leurentiis.

I mezzi espressivi a disposizione di Franz Kafka, nel romanzo « Il processo », e di Orson Welles, nel film che ne è stato tratto, sono sì diversi, così come le origini e i temperamenti dei due artisti (giacché Kafka è un « visionario » che ha bisogno di vedere dentro di sé, ma non mediante il cine, che « non gli consente di vedere » (1), mentre Welles « vede » tramite la realtà su cui l'arte del film trova un valido fondamento) fanno sì che non si possa parlare dei due « Processi » che come due frutti dell'intelligenza molto, ma molto differenti: e nel risultato complessivo anche, in un certo senso, lontani.

Si direbbe che nel *Processo* di Welles l'opera di Kafka non rimanga che nel pretesto, nel tessuto soggettuale. Ma tolti via i punti di partenza obbligati — dove il film appare anche meno soddisfacente, non del tutto fluido, dalla sequenza del risveglio del considerato « colpevole » alla scena della sua corsa col baule — il film marcia via spedito per suo conto, con proprie caratteristiche stilistiche e dinamiche, e soprattutto con un personalissimo mondo figurativo, che permette di esaminare l'opera di Welles quale quasi del tutto a sé stante.

Ancor più, si direbbe che i maggiori pregi del film siano tutti visivi, specie nella seconda parte dell'opera, che è ancor più bella e suggestiva (merito

(1) Mario Verdone: *Kafka e Kubin. Praga e l'espressionismo cinematografico* in « Bianco e Nero », Roma, n. 6, giugno 1953.

anche dell'operatore Edmond Richard), e che le sue caratteristiche compositive, compresa una « geografia ideale » che fa passare il regista spregiudicatamente, ma con fluidità, da un « palazzaccio di giustizia » (che è quello romano di Ponte Cavour) a edifici moderni, da aree sterrate in disordine ad *hangars* enormi, da soffitte a corridoi interminabili, diventino le caratteristiche principali della pellicola. Peraltro rimane, e non poteva essere diversamente, l'angoscia del racconto, l'incubo del suo « tema » dominante, la fondamentale visionarietà e cadenza del sogno. Un elemento sicuro che accomuna il romanzo al film è nel significato di fondo, nello spirito. Welles non riesce meno di Kafka, con le proprie immagini, a dare l'impressione che un uomo, Joseph K., è veramente « in trappola ». Fedele a se stesso nell'espressione, giacché il regista non ha bisogno di mutuare stili e modi da alcuno, troppo marcata sembrando la sua personalità, Welles è tuttavia anche abbastanza ligio al testo originale, nel senso di averne accettato e capito il tema fondamentale, che peraltro ritrasmette dopo una sua riflessione e quasi con un « contrappunto » attuale (come fa Unamuno col « Don Chisciotte »), di modo da offrirci un saggio in cui Kafka non è irriconoscibile ed estraneo; ma Welles è nondimeno assolutamente riconosciuto e ritrovato, attraverso uno stile e una ricchezza di immaginazione inequivocabilmente sua.

« Il processo », pubblicato nel 1926, due anni dopo la morte dello scrittore cèco, va fatto risalire non dirò soltanto a quattro decadi prima d'oggi, ma va visto addirittura al di là di alcune « epoche » anteriori alla nostra: si pensi alla guerra 1914-18 con i suoi « formicai », alle rivoluzioni coeve o posteriori, alla esaltazione dei vincitori, ai nazionalismi del dopoguerra, al rifiorire del colonialismo con la guerra italo-etiopica, alla spaventosa crescita dell'hitlerismo, alle gigantesche persecuzioni antiebraiche, al nuovo e più disastroso urto di tutte le maggiori forze mondiali, all'ascesa — nel dopoguerra — dei movimenti socialisti, all'era atomica, all'era spaziale. Sono fatti che impongono una rilettura del testo kafkiano sotto nuovi angoli visuali, giacché quelle di Kafka sono opere tipicamente « aperte », in cui non solo l'autore, ma anche il pubblico, ritrova ogni volta un se stesso trasformato, ad ogni nuova esperienza incontrata e sofferta. Ora, è innegabile che non possono essere passate invano le persecuzioni dei « ghetti » e i campi di sterminio, le « fortezze volanti » e Hiroshima, i rivolgimenti sociali e i capovolgimenti politici seguiti alla guerra. E la lettura di Welles — come di qualsiasi altro, intellettuale o uomo comune — non può essere soltanto d'ordine critico-letterario: ma deve passare attraverso tutti i drammi che l'umanità ha affrontato da cinquant'anni a questa parte. Principalmente, i drammi degli ebrei, che più hanno sofferto degli incubi della società moderna: burocrazia, polizia, persecuzioni, genocidio. Ecco perché non si può considerare che logica la conclusione del « processo a Joseph K. », disperatamente mirante a salvare se stesso, la propria personalità e la propria vita privata, in una fossa dove il « condannato » — senza riuscire a capire quale Legge abbia violato — sparisce nella fumata della stessa bomba atomica.

La ricostruzione pedissequa del testo non è lavoro che avrebbe potuto interessare Orson Welles. Avrebbe avuto un carattere romantico o storicistico (e si può arrivare al capolavoro

anche con siffatta messinscena, come ha mostrato Visconti col *Gattopardo*), ma è questo un tipo di lavoro che è del tutto estraneo al regista come ha dimostrato anche in *Macbeth*. Welles non ha invece esitato ad apportarvi un contributo personale, a riscrivere l'opera in termini attuali, inserendosi volontariamente in tradizioni religiose millenarie, ad essere — attraverso il « suo » testo — anzitutto critico del nostro tempo, e non soltanto di quello di Kafka (pur fermandosi a problemi interiori che sono, naturalmente, di sempre, e che lo scrittore ha fatto diventare « eterni »). E questa mi sembra una delle caratteristiche principali dell'opera di Welles, che assume peraltro, non per noncuranza o per narcisismo, ma per profonda partecipazione, un carattere spiccatamente personale, che può far parlare a diritto di un *Processo* di Welles, a prescindere dal soggetto e dalla sua fonte originaria.

Non sono pochi coloro che avrebbero voluto un Welles meno personale, più traduttore del romanzo (ma avrebbero avuto allora un Welles ... meno Welles) e che persistono a rimproverare al regista di aver tradito il testo di Kafka, d'aver fatto del romanzo un'opera che se ne diversifica troppo, tanto da farla ritenere del tutto a sé stante.

Rileggendo il romanzo, ci sembra assai strano che si possa parlare di « tradimento ». La dimensione temporale rimane ancora quella kafkiana, allo stesso modo di quella invisibile, cioè spirituale. Resta la dimensione spaziale (dinamico-figurativa cioè), che è quella che può far parlare a ragione di un *Processo* di Welles, a prescindere dal suo testo ispiratore.

Quel che non può essere ammesso per un regista mediocre, artigiano, decisamente minore, che da traduttore è facile indicare come traditore, diventa peraltro perfettamente legittimo in un artista creatore della personalità di Welles (che cosa si dovrebbe dire allora di un Brecht, o, perché no?, di un d'Annunzio?) E d'altronde, ha detto Cocteau, proprio alludendo a lui, a Orson Welles: « È difficile sopravvivere quando si è *singolari* in un mondo che è *plurale*! »

La moderna tragedia di Welles, in cui è protagonista, dunque, un uomo di concezione kafkiana, ma che il regista ha rivisto a modo suo — preferendolo giovane, aitante, nervoso, perfino elegante, laddove nel libro (ma che importa?) è meschino, debole, spregiato (pag. 54, Frassinelli, 1957), vergognoso, destinato a morire come un cane (pag. 350) — si costruisce, più che in una visione surrealista, che sarebbe stata chiave in partenza non scartabile, in un barocco tipicamente orsoniano, che richiama a *Citizen Kane* e a *Orgoglio degli Amberson*. Il lettotrono dell'avvocato potrebbero appartenere a Kane, come certi modi di inquadrate sono di *Mister Arkadin* e di *Dama di Shanghai*.

Si sente, nei riferimenti stilistici, il bisogno di rifarsi ancora a Welles, e meno a Kafka. Joseph K. appartiene al regista americano, come, in altri film, Amleto (1947) a Laurence Olivier, e Tartuffe (1925) a Murnau.

Il processo di Welles — sgombrando il terreno della matrice kafkiana — ridiventa una nuova « tragedia dell'uomo », ma più specialmente dell'uomo contemporaneo, abbrancato dalle autorità, dallo stato, dalla collettività, incapace di trovare pace in se stesso, bisognoso di amore e urtante contro l'ottusità e l'egoismo; che sopporta il peso di tutta la sua infelicità per colpa del prossimo, che ha

sofferto del nazismo e del razzismo come dire del « maligno » in assoluto, dalle molte facce, sempre pronto a minare la possibile felicità umana; che sempre e ovunque è perseguitato, incapace di possedersi, « alienato ».

Attorno a Joseph roteano altri personaggi, che non raggiungono mai la vibrazione vitale del protagonista o la corposità visuale dell'« avvocato » (meno « chiaro » di K., però), i quali sono come gli ostacoli consueti della nostra vita quotidiana, o le speranze da cui aspettiamo invano un sostegno. Il paesaggio è quello di un estremo ordine indecifrabile — in una logica che può appartenere soltanto al sogno, meglio all'incubo — o, se si vuole, di un istintivo disordine. Gli stili, le atmosfere, i luoghi (cattedrale e stazione, archivio farraginoso e sala di comandi elettronici, ma anche, a nostra scelta, banca e officina, fondo di biblioteca e mattatoio, in una visione allucinata e allucinante) si sovrappongono, si sostituiscono, lasciano l'uno all'altro il passo: come a indicare una condizione eterna, che non muta attraverso le facciate differenti. E tutto prende vita e forma da un « occhio » portentoso, pressoché demoniaco, veggente « al di là », che è la sostanza stessa della forza immaginativa e del mondo, non più di Kafka (cui rimane responsabilità e merito di aver suggerito, previsto, e preparato) ma di Orson Welles.

MARIO VERDONE

Il boom

R.: Vittorio De Sica - *s.* e *sc.*: Cesare Zavattini - *f.*: Armando Nannuzzi - *scg.*: Ezio Frigerio - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Alberto Sordi (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (Silvia, sua moglie), Ettore Geri (Bausetti), Elena Nicolai (signora Bausetti), Antonio Mambretti (Faravalli), Mariolina Bovo (signora Faravalli), Alceo Barnabei (Baratti), Gloria Cervi (signora Baratti), Sandro Merli (Dronazzi), Sandra Verani (signora Bronazzi), Silvio Battistini (Riccardo), Matelda Scotti (moglie di Riccardo), Gino Pasquarelli (direttore della Fides-Prestiti), Maria Grazia Buccella (segretaria del direttore della Fides-Prestiti), Federico Giordano (padre di Silvia), Ugo Silvestri (Gardinazzi), Felicita Tranchina (madre di Giovanni), Alfredo Zambuto (cameriere di casa Bausetti), John Karlsen (oculista), Franco Abbina (assistente oculista), Mario Cipparone (un cliente della Fides-Prestiti), Rosetta Biondi (infermiera dell'oculista), Alfio Vita (l'inquilino di fronte), Vittorio Casella (segretario del cantiere Bausetti), Franco Bologna (geometra del cantiere Bausetti) - *p.* e *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Italia, 1963.

Il successo

R.: Mauro Morassi - *s.* e *sc.*: Ettore Scola e Ruggero Maccari - *f.*: Sandro D'Eva - *scg.*: Ugo Pericoli - *m.*: Ennio Morricone - *mo.*: Maurizio Lucidi - *int.*: Vittorio Gassman (Giulio Ceriani), Anouk Aimée (Laura, sua moglie), Jean-Louis Trintignant (Sergio), Grazia Maria Spina (Diana), Cristina Gajoni (Maria), Filippo Scelzo (Francesco), Annie Gorassini (Marisa), Franca Polesello (Carla), Armando Bandini (Romanelli), Riccardo Garrone, Umberto D'Orsi, Leopoldo Trieste, Daniele Vargas, Gastone Moschin, Mino Doro, Elisabetta Velinsky, Mary Welles, Carlo Ragno, Ugo Attanasio - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair film - Incei - Montflour film - Cinetel - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Incei-Titanus.

I mostri

R.: Dino Risi - *int.*: Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Foir-Incei - *o.*: Italia, 1963 - Incei-Titanus.

Pare che si respiri aria di boom economico, di benessere e di conseguenti squilibri e incertezze morali. Almeno, il nostro cinema ha sentito questo clima e ne interpreta gli umori in chiave adeguatamente superficiale. Da un lato, cioè, ci sono pur sempre i film di Germi, Antonioni, Fellini, ma dall'altro *Il sorpasso* di Risi ha aperto la via a un cinema polemico ma sostanzialmente facile, che vuole essere impegnato, ma che lo è più sul piano delle suggestioni che su quello della realtà delle cose. Nel dopoguerra la realtà era nell'aria e gli uomini del cinema italiano ne sentirono rapidamente i valori e ne interpretarono gli umori con una quasi totale uniformità di intenti, anche se con differenze di stile. Qualcosa del genere, ma con ben diversa forza, diversa sincerità, accade nel 1963. *Il boom* (De Sica, con soggetto e sceneggiatura di Zavattini), *Il successo* (Mauro Morassi) e *I mostri* (Dino Risi) sono i film più « moderni » del cinema italiano e, guarda caso, quelli che più facilmente arrivano agli alti incassi (in particolare *Il successo* e *I mostri*). Può dedursi allora che il pubblico italiano auspica oggi un tipo di cinema di evasione-riflessiva? Che il pubblico vuole pensare, ma non troppo, e che è d'accordo col produttore nel preferire l'equivoco? Vuole il produttore « dare la morale », sotto le righe, darla in modo semiclandestino, a chi la vuole e la può comprendere, e dare invece agli altri, a una grande massa, alla maggioranza degli spettatori, le banalità e gli equivoci, le apparenze, gli erotismi e le satire più facili? Quest'ultima è, in fondo, una supposizione giustificata dai fatti e dai risultati, perché questi film sembrano rappresentare oggi il solo e il vero cinema « medio » italiano, a metà fra la bolgia del vizio e dell'osceno e i pochi film d'autore.

Quella del *Boom* era una bella idea, a suo tempo, quando per la prima volta venne in mente a Zavattini, nel 1957 (1), era un modo paradossale e drammatico insieme, com'è proprio di Zavattini, per protestare contro le estreme durezze della vita. Zavattini, con l'idea dell'« uomo che vende un occhio », mise un accenno drammatico e umanissimo su alcuni crudeli squilibri sociali e su tragiche realtà. Poi, come tantissimi altri, anche questo progetto non trovò la sua naturale sede cinematografica, negli anni che seguirono a quelli in cui la storia di *Umberto D.* era un esempio di estremismo sovversivo. Zavattini fece, di quell'idea, la trama del film che il soggettista-personaggio principale della commedia « Come nasce un soggetto cinematografico » (1959) non riusciva a realizzare, appunto per gli interventi dei censori e dei produttori. Oggi, a sei anni di distanza dalla prima idea e a quattro dalla commedia — una commedia di qualità, che ebbe successo, ma non tanto quanto avrebbe meritato, forse perché troppo anticipatrice — è venuto fuori un film in buona parte sbagliato di cui Zavattini, anche senza colpa, è uno dei maggiori responsabili. La storia si è deteriorata: non si tratta più di un poveruomo che non sa come vivere, ma di un industriale arrivista e impreparato i cui affari vanno male, a insaputa della moglie, e che pensa alla vendita dell'occhio come alla sola salvezza per le proprie disgrazie. Non si tratta di un attore preso dalla strada o quasi, come doveva essere nei piani di sei anni fa, ma di Alberto Sordi, assai più portato verso i personaggi fanfaroni-romane-

(1) Cfr. FABIO CARPI: *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz editore, Milano, 1958.

schi un po' smargiassi e un po' vigliacchi e un po' veri della vita di tutti i giorni che alle sottili introspezioni psicologiche, alla delicata « obiettività » umana di Zavattini. Già al progetto sul « giudizio universale » successe pressapoco la stessa cosa. Anche in quel caso l'industria sovrastò le dimensioni della storia e le intuizioni dell'autore, le quali alla fine si adeguarono ai superiori dettami commerciali. E anche *Il giudizio universale* era un vecchio progetto più e più volte modificato e rinviato, fino alla definitiva e infelice trasformazione ufficiale.

Così com'è ora, il tema del *Boom* vive — sopravvive — su due piani contrastanti: da un lato la storia privata di Alberti, le sue paure, le amarezze; dall'altro l'inserimento della vicenda nelle linee generali di una polemica sul benessere reale o apparente, ampio o limitato dell'Italia ... « miracolata ». Se qualcosa, nel primo ordine di idee, è accettabile, pur nei limiti dell'equivoco provocato dalla presenza di Sordi, nella chiave generale assai poco si salva, perché il clima del racconto rimane del tutto staccato e estraneo, non c'è giustificazione, obiettiva o soggettiva, né di quel che succede né della « vendita dell'occhio ». Malgrado il tentativo e la buona volontà, l'inserimento del privato nel pubblico, per così dire, rimane artificioso e anonimo, proprio a differenza di quanto avveniva in *Sciuscià,* in *Ladri di biciclette* o, per allargare ancora il panorama, in *Gioventù perduta* e ne *Il ferroviere,* ne *La terra trema* e ne *I vitelloni,* dove le vicende dei singoli erano sempre valide alla luce di qualcosa di più, valevano anche per gli altri e per tutti. Se a questo si aggiunge la sciatteria banale della tecnica e della messinscena, della regia intesa proprio nei termini più elementari, si deve concludere che *Il boom* non è soltanto un ulteriore avvertimento a Zavattini perché rinunci a ogni lusinga e piuttosto conservi « nel cassetto » i propri soggetti del passato, anziché prestarsi ai giochi di prestigio dei « grandi » (e Zavattini pare aver compreso la situazione e dare più ordine, per il futuro, alla propria attività); ma è soprattutto un segno di grande fiacchezza di De Sica, del tutto lontano da quella cura narrativa, da quelle impennate che non gli erano mancate neppure nei momenti in cui la poesia faceva maggior difetto. Forse è definitiva anche la rottura della collaborazione di De Sica con Zavattini: una ragione di più, per il regista, per una vera cautela e per una attenta maturazione dei propositi e dei progetti di lavoro. Ma De Sica dà veramente l'impressione, ormai, di non scegliere, le sue direzioni di lavoro sono sempre più casuali e disordinate, le ripetizioni si alternano alle prestazioni di puro mestiere; si sono rarefatte le « pose » come attore, ma la stessa incuria — come a suo tempo si poteva legittimamente temere — va a poco a poco prevalendo proprio in quella direzione di lavoro che egli invece sottolineava essere la più pura, seria, rigorosa.

A ben guardare, anche nel *Successo* la frattura più clamorosa è quella fra il personaggio e il significato che la storia dovrebbe assumere. L'ipotesi è quella di un uomo di successo — lo stesso del *Boom* — cui necessita una certa somma per arrivare in fondo a una speculazione privata, modestissima e infinitesimale in confronto a quelle tacitamente autorizzate delle grosse imprese; ma egli rimane solo proprio quando ha bisogno di aiuto, e nei casi migliori viene umiliato e deriso. Alla fine ha il denaro e forse la ricchezza, ma perde la felicità, gli amici, la mo-

glie. L'arco è pressappoco quello del *Boom,* il film è ugualmente generico, ma il proposito di creare un'ampia significazione sociale e ambientale è ancora più sottolineato e ambizioso. Il personaggio principale, inoltre, è ricalcato del tutto su quello del *Sorpasso,* meno originale e inoltre con assai inferiore consapevolezza, inferiore maturità, meno rigore critico, meno accenti di verità, per far posto ad un colorismo ad effetti che, proprio in certi atteggiamenti e in certi bullivigliacchi creati da Sordi, trova i suoi antesignani. Si può perfino notare che somiglia al personaggio tipico di Sordi di più il Giulio Ceriani del *Successo,* che non il Giovanni Alberti del *Boom,* in cui il riflesso forse unico della presenza di un De Sica degno della fama passata (e di Zavattini) è nel grado di maturità dell'interpretazione di Sordi. Così come accadeva un tempo per il cinema di Hollywood più commerciale, il cinema italiano-industriale va subordinando soggetti e realizzazioni al nome e ai caratteri degli attori; si creano soggetti per l'attore X, in funzione dell'attore Y, si realizzano film alla luce dell'interpretazione di Z. Ora siamo ridotti a cercare di salvare, nel *Boom,* il carattere dell'interpretazione di Sordi, abile anche, e forse soprattutto, nel seguire le indicazioni di De Sica e di Zavattini, in particolare nella scena finale della paura.

Meno sorvegliato è Gassman nel *Successo.* Il personaggio è tagliato del tutto sulle sue spalle, che sopportano, ormai da anni, caratterizzazioni e deformazioni di ogni colore. Ma Morassi — da poco arrivato al lungometraggio, e con una autorità limitata — non ha avuto nessuna possibilità, nessuna capacità o volontà di imporsi. Naturalmente Gassman sa bene quali siano i termini del proprio lavoro e della propria professione, sa dove arrivare, e come ottenere ciò che gli preme. Di fronte a Morassi, e lasciando a lui le incombenze di carattere tecnico, egli non ha dubitato per un momento di condurre l'interpretazione del personaggio di Giulio sulle corde di una figura abbastanza priva di chiaroscuri, quanto di facile successo spettacolare. E la formula del successo è per Gassman quella, già ampiamente collaudata, del *Sorpasso* — che di per sé non era di primissima qualità — e in fondo senza neppure lo sforzo della prima invenzione.

Il discorso si può ulteriormente precisare per *I mostri* che, senza devoluzione di incarichi, Risi ha firmato direttamente. L'idea è sempre la stessa, la formula subisce scarse e tutt'altro che originali variazioni. Si è trattato solamente di moltiplicare il personaggio del *Sorpasso* — questo film che, dieci anni dopo, diventa così simbolico e ... colpevole come *Pane, amore e fantasia* — per venti sketches, immettendolo nei panni del *Mattatore,* tre edizioni del quale (due, con questo titolo, in televisione e in cinema; una — *I tromboni* — in teatro) sono da anni già note al pubblico. Nei *Mostri* ci sono infatti venti diverse presenze di personaggi abnormi e nello stesso tempo tipici del mondo di oggi, venti ironiche osservazioni di costume sulla vita e sul mondo: e in questo Risi è abbastanza incisivo, pur senza raggiungere la caustica doglianza delle migliori occasioni di Salce o di Monicelli. Ma gli manca una vera ansia partecipe, un vero desiderio non diciamo di « moralizzare », ma almeno di approfondire e di studiare effetti e cause con umanità accorata e sofferta. Il fatto è che, nei *Mostri,* egli si accontenta di comporre un bozzetto, a volte, e a volte

non fa che sceneggiare una barzelletta, che allestire il quadro di una rivista. Ne viene un film realizzato con mezzi relativamente scarsi — le spese maggiori sono certamente quelle riguardanti gli attori —, girato in fretta, che risponde del tutto, anche in questi requisiti, alle odierne condizioni dell'industria, del mercato e della economia cinematografica. Accanto a Gassman si è scelto — ancora una volta per puntare su elementi sicuri e non pensare troppo — Ugo Tognazzi, un altro dei massimi esponenti dell'attuale cinema « brillante » italiano; un accoppiamento già collaudato, del resto (dallo stesso Risi, ne *La marcia su Roma*), che tiene conto anche delle esperienze di Tognazzi nel teatro di rivista e in televisione. Non per nulla, anzi, questo genere di cinema sostituisce, in un certo senso, il teatro polemico, le trasmissioni televisive satiriche, polemiche, combattive che in Italia non esistono, purtroppo, e che sono invece — ad esempio in Gran Bretagna, o negli Stati Uniti, e a volte anche in Francia — manifestazioni limitate ma significative di intelligenza.

Forse uno dei quadri più riusciti è *L'educazione sentimentale,* nel quale si fa compiere un passo avanti al discorso dei giovani-generazione bruciata, per arrivare ad alcune colpe dei padri, al malcostume e all'ignoranza di una mentalità romanesca; anche *La raccomandazione* graffia abbastanza nella satira (e cita il nome di un attore vero, Attilio Cucari), ma ripete alcune cose del *Kean,* ad esempio, e in fondo questo Gassman che rifà cento volte il grande attore bugiardo e fatuo, cinico e fintamente cordiale, gioca su carte ormai troppo scoperte e risapute per gravare di problemi il regista o di sorpresa lo spettatore; *L'oppio dei popoli, La musa, Il testamento di Francesco, La strada è di tutti, Amanti latini* mettono l'accento con particolare vivacità, con un po' di cattiveria ma con acume, rispettivamente sulla testarda attenzione di certi spettatori allo schermo televisivo e sulle conseguenti, eventuali possibilità di assoluto ottundimento morale e psicologico; su certe interessate ispiratrici dei giovani letterati; sulla vanagloria delle esibizioni televisive, a cui non si sottraggono neppure i presentatori in abito talare; sulla volgare maleducazione degli automobilisti, sul mito — forse in decadenza? — dell'ars amatoria dei nostri baldi giovani da spiaggia (ma il risvolto finale, assai più crudele e sottile delle apparenze, è esattamente compreso dal pubblico?).

In tempi di film ad episodi e a quadri è senz'altro più accettabile un film come *I mostri* di un *Sexy-qualsiasi*: ma questo non è un motivo sufficiente per non sottolineare come il metodo dello sketch e del « particolare » sia, in cinema, il più facile ma anche il meno attendibile per entrare in profondità anche sulle ragioni della satira, che sono quelle che questi film desiderano seguire e sostenere.

GIACOMO GAMBETTI

Le monachine

R.: Luciano Salce - *s.* e *sc.*: Castellano e Pipolo - *f.*: Erico Menczer - *m.*: Ennio Morricone - *scg.*: Aurelio Crugnola - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Catherine Spaak (suor Celeste), Didi Perego (madre Rachele), Sandro Bruni (Damiani), Umberto D'Orsi (Spugna), Amedeo Nazzari (Livio Bertana), Sylva Koscina (Elena), Alberto Bonucci, Lando Buzzanca, Annie Gorassini - *p.*: Ferruccio Brusarosco per la Hesperia Cinematografica - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: regionale.

Non tutti i critici sono convinti delle qualità e dei meriti di Luciano Salce quale regista. Non tutti pensano — come invece noi pensiamo — che Salce sia fra coloro che, nel cinema italiano, meglio interpretano alcuni particolari sapori di un nostro clima d'oggi. Egli ha un mondo, ha degli interessi considerati tradizionalmente « minori », e che indubbiamente, rispetto a quelli di Dreyer e di Bergman, sono minori. La sua è però una *minorità* che incide sensibilmente su parecchi aspetti della vita, su alcune inquietudini che, in particolare, sono proprie della attuale generazione dei quarantenni. In più di una occasione, infatti, al di là della metafisica, si ha bisogno anche di partecipare di quel senso dell'umorismo che è una delle misure fondamentali dell'uomo moderno e del suo spirito di libertà, e che non è mai disgiunto da una riflessione profonda, né necessariamente privo di amarezze. Gli osservatori e i cronisti del costume o di certi particolari caratteri, di certi personaggi, sono a volte trascurati da alcuni critici, troppo seri ... per accorgersi che è possibile, e in certi casi addirittura più proficuo, parlare delle vicende della vita con ironia e coi toni della critica di costume, raggiungendo lo scopo, anziché atteggiarsi a approfondimenti inesistenti rimanendo poi fermi alle intenzioni. Salce, in ogni modo, opera all'interno di un settore che non ha, nel cinema italiano, né tradizioni né precedenti. La commedia di costume esula dalle nostre corde più consuete, e nello stesso tempo ha trovato da noi esempi di emozionante attualità, prove riuscite e valide, e per ciò stesso utili a considerazioni più dilatate e più ampie; si è arricchita di una introspezione che è originale anche rispetto ad altri ambienti e ad altre cinematografie. Con tutto ciò, molti osservatori continuano a giudicare dall'alto in basso l'intelligenza indirizzata in questo settore, e le opere cosiddette meno « impegnate ».

Le monachine — che da un lato è senz'altro al di sotto dei precedenti film di Salce — ha provocato ora uno strano fenomeno, di cui lo stesso Salce può a ragione chiedersi i motivi. Estimatori improvvisati sono giunti da ogni contrada a dolersi che un talento come quello di Salce sia sprecato in un film classificato di categoria inferiore, a lamentare la perdita di un regista di gusto, di un osservatore acuto, e così via. Salce ha trovato di colpo una folla di « laudatores », in quelli stessi che lo riprovavano nelle occasioni che ora invece formano argomento di rimpianto, in quelli che parlavano maluccio dei suoi film, né più ne meno di quanto, con gusto particolarmente acre, facciano ora per *Le monachine.*

Tutto questo va detto non in funzione di una gratuita difesa d'ufficio, che non ci interessa, ma per sottolineare da un lato una sorta di « spirito di contraddizione » di certi nostri critici, e dall'altro la scarsità di informazione che presiede a troppi spunti polemici. Salce compie una distinzione, a proposito di *Le monachine,* che è forse sottile ma che certamente non è capziosa. Egli sostiene che — come dicono i titoli di testa — ha compiuto, per questo film, solamente un lavoro professionale di « regìa », e che non si tratta di un *suo* film, come invece era chiaramente indicato per le altre occasioni, nelle quali, oltretutto, aveva sempre collaborato anche al soggetto e alla sceneggiatura. Si sa, comunque, che *Le monachine* doveva segnare, in un primo tempo, l'esordio di due giovani sceneggiatori, Castellano e Pi-

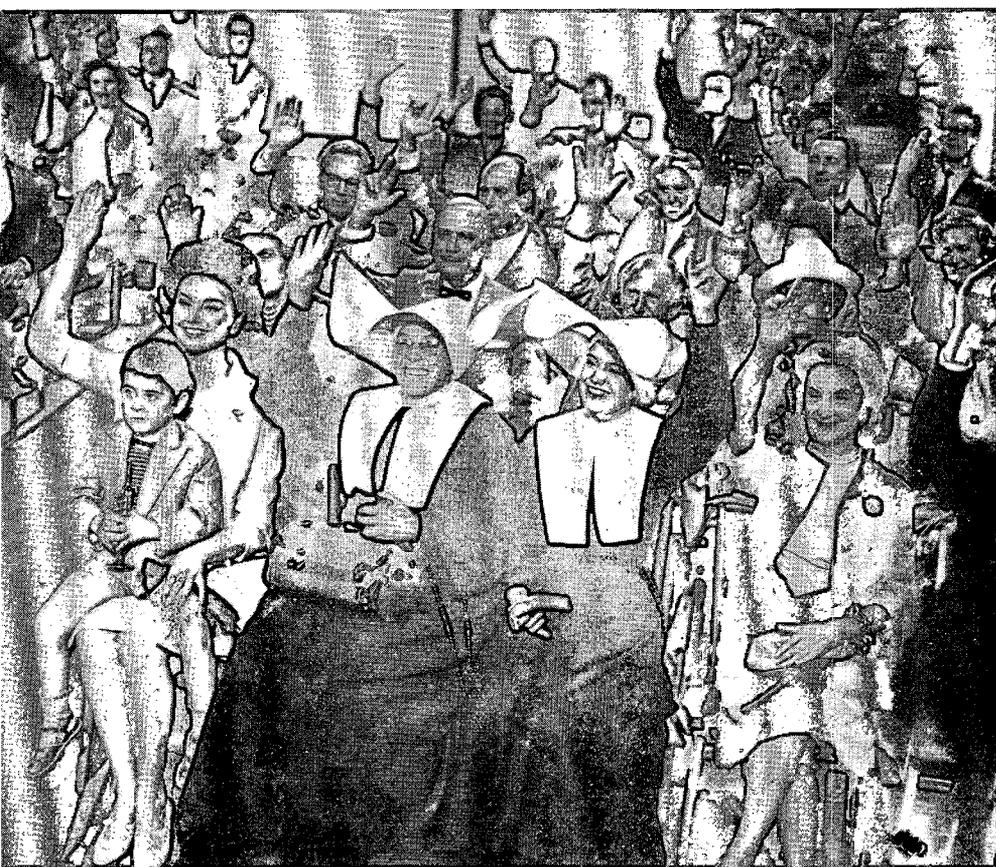
Film di questi giorni

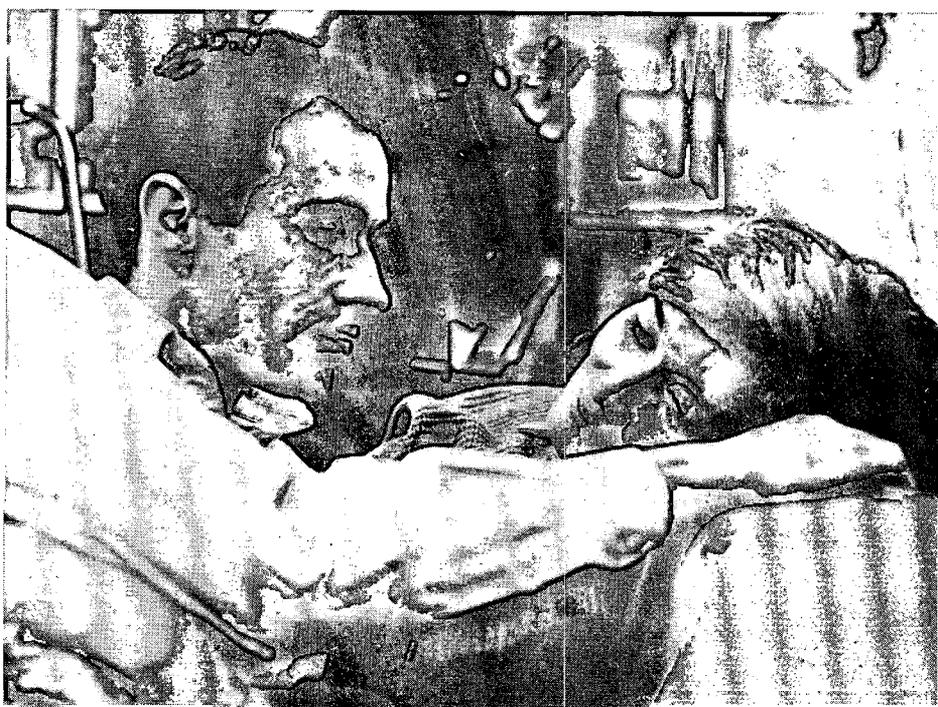
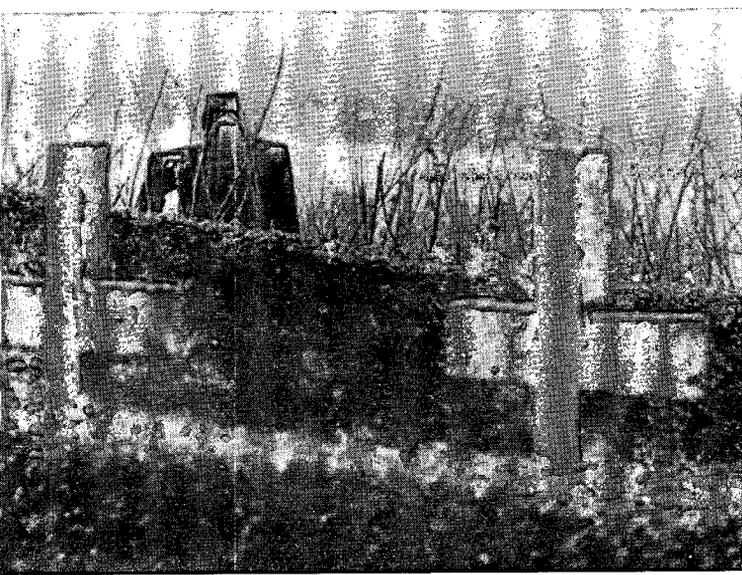
Kafka per la prima volta sullo schermo. La discussa versione wellesiana de *Il processo* (*Elsa Martinelli*).

(*sopra*) Un De Sica minore è riproposto da *Il boom*, su soggetto e sceneggiatura di Zavattini (*Alberto Sordi*)

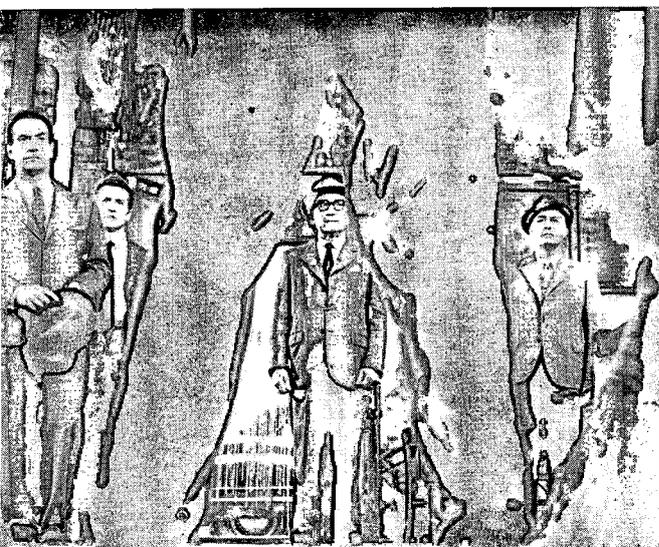
Film di critica di costume. (*sopra*) Da *Il successo* del giovane Mauro Morassi. (*Vittorio Gassman*). - (*a sinistra*) Da *I mostri,* galleria di ritrattini parodistici, di Dino Risi. (*Ugo Tognazzi*).

(*a sinistra*) Un riuscito film di umorismo nero: *The Raven* (I maghi del terrore), prodotto e diretto da Roger Corman, sulla falsariga della poesia di Poe. (*Hazel Court, Boris Karloff, Vincent Price*).

Film medi, che cercano lo spettacolo sul piano del dramma o rella commedia. (*a destra*) Da *L'aîné des Ferchaux* (Lo sciacallo) di Jean-Pierre Melville. (*Jean-Paul Belmondo*). - (*In basso, a sinistra*) Da *Peau de banane* (Buccia di banana) di Marcel Ophuls. (*Jeanne Moreau*). - (*In basso, a destra*) Da *The V.I.P.'s* (International Hotel) di Antony Asquith, un film divistico. (*Richard Burton, Elizabeth Taylor*).

Una commediola un po' al di sotto del livello del suo autore. Da *Le monachine* di Luciano Salce. (*Sylva Koscina, Didi Perego, Catherine Spaak*).

Bergamo sesto appuntamento con i Film sull'arte

Un alloro discusso. Da *O.K. and Here* di Robert Frank (U.S.A.), insignito del Gran Premio Bergamo 1963.

Alcune opere interessanti della rassegna bergamasca. (*sopra*) Da *L'homme seul* di Patrick Ledoux (Belgio), premio per il film sperimentale e d'avanguardia. - (*a destra*) Da *De Werkelijkheid van Karel Appel* (t. l. La realtà di Karel Appel) di Jan Vrijman (Paesi Bassi). - (*sotto*) Da *Il telefono* di Vratoslav Mimica (Jugoslavia), medaglia d'oro).

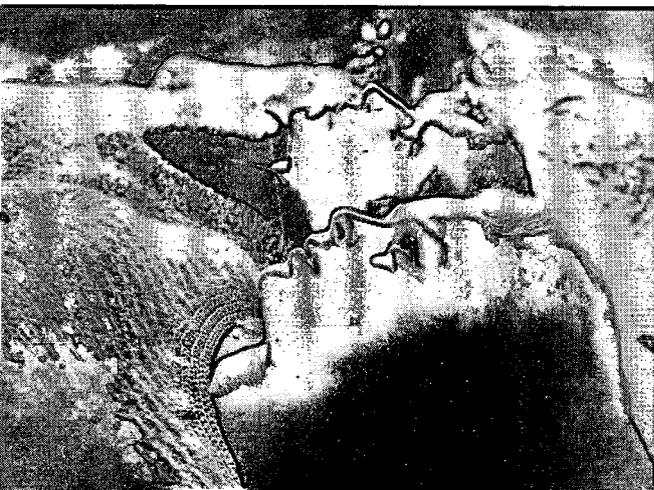
Da *Los venerables todos* (1962), scritto e diretto da Manuel Antín, autore anche del romanzo d'origine. (*Walter Vidarte*).

Da *Tiernas ilusiones* (1961), scritto e diretto da *Dino Minniti.*

Da *El crack* (1960) di J. Martínez Suárez, dal dramma di Solly. (*Jorge Salcedo*).

(*a destra*) da *Tres veces Ana* (1961), un film a episodi di David J. Kohon che propone tre diversi punti di vista sulla stessa donna. (*Walter Vidarte*).

(*a sinistra*) Da *El negociòn* (1959) di Simon Feldman, da un'idea di Lucia Gabriel. (*Tincho Zabale*).

(*a destra*) Da *Shunko* (1960) di Lautaro Murúa, ispirato al romanzo di Jorge Abalos.

(*sopra*) Da *La cifra impar* (1961) di Manuel Antín, da un racconto di Julio Cortázar. (*Maria Rosa Gallo, Lautaro Murúa*). - (*a destra*) Da *Dar la cara* (1961) di J. Martínez Suárez. (*Leonardo Favio, Pablo Moret, Luis Medina Castro*).

(*a sinistra*) Da *Los inconstantes* (1963), ideato, sceneggiato e diretto da Rodolfo Kuhn. (*Luis Medina Castro, Elsa Daniel*).

polo, collaboratori abituali di Salce, autori infatti del soggetto e della sceneggiatura; Salce avrebbe dovuto essere vicino agli amici con la veste quasi del tutto onorifica di « supervisore ». In un secondo tempo, e a film già iniziato, il noleggio ha mostrato di non gradire la novità dei nomi, e di non potere giustificare la propria partecipazione finanziaria sulla base di una coppia d'autori sconosciuti (siamo lontani infatti — e per fortuna — dalle mondanità e dalla fama di pastafrolla di certi « enfants-gatés » della haute cinematografica romana). Salce, allora, ha salvato la situazione, firmando totalmente la regia: ma sempre per un lavoro « su commissione ».

« Sono stato preso per denaro », dichiara Salce. Però gli si possono opporre argomentazioni di carattere ideale, forse generiche, ma valide e incontrovertibili. Un regista, e tanto più quando si tratta di un regista di gusto, con una personalità ben definita, con un impegno rigoroso nella formulazione di un discorso critico pietra su pietra, film per film, ha una precisa responsabilità di fronte al pubblico e a se stesso, se non di fronte ai critici. E in questo caso Salce ha rinunciato a servirsi del cinema per proseguire il discorso iniziato coi film precedenti prendendosi, come suol dirsi, una vacanza. La cosa è lecita a un artigiano superficiale, meno a un attore, tanto più che poi non resta che prendere atto del risultato, giudicarlo in quanto tale e nel proprio ambito, nel peso delle proprie strutture.

Le monachine, dunque, è una piccola commedia di vecchio stampo. Il soggetto richiama alla mente il cinema americano attorno al '40, quando si vestivano in abito talare attrici e cantanti noti, per mescolare in dosi ritenute giuste e spettacolari i richiami del sesso e della fama, con una evidente quantità di ipocrita malizia. Questa volta si è puntato sul macchiettismo di un personaggio e sulle qualità di un'attrice, Didi Perego, esperta nel « carattere »; e sul fascino un po' morbido e seducente di un altro con le fattezze di Catherine Spaak, che il pubblico vede, per lo più, in situazioni tutt'altro che monacali. Un film di questo tipo — il viaggio e le avventure delle suore per far deviare dal loro paesello una linea di volo i cui aerei danneggiano un perzioso affresco dell'antico convento — può durare all'infinito, può persino non esaurirsi in un solo episodio, ma dar vita a una storia ciclica, dalle inesauribili derivazioni (forniamo gratis l'idea al produttore, certi di una assoluta originalità). Ma può anche esaurirsi nella prima mezz'ora. È, in sostanza un film di sceneggiatura; è un genere di cinema indissolubilmente legato alle idee, all'inventiva dei dialoghi; non per niente, tutto il cinema americano degli anni trenta e quaranta, e particolarmente le commedie, si giovava insostituibilmente della qualità degli scrittori, alcuni dei quali hanno contribuito in maniera fondamentale alla fortuna anche dei registi e degli attori. Invece *Le monachine* funziona, sotto questo punto di vista, solo a brani, a momenti; quello che rimane, e che il film ha in più, volendo, rispetto a *Le due suore* o a *La mia via* è piuttosto una serie di battute abbastanza divertenti, applicate ad alcune reali situazioni d'oggi con una certa pregnanza, ad alcune analogie abbastanza spiritose, quali il racconto della vita della Beata e, in particolare, della venuta dell'arcangelo Gabriele e l'immediato arrivo dei vigili inquadrati quasi come due messaggeri alati; la boccaccia

di commento del bambino a una frase retorica all'assemblea degli azionisti; le comparse-suore che « saranno di un ordine francese »; e la gag di ogni santino distribuito, che « salva un cinese », e alla fine è addirittura Mao Tse Tung a ... sfuggire a un attentato.

Il racconto, man mano che va verso la fine, diventa più fiacco e più spento ma, pur senza mordere, ovviamente, come negli altri suoi film — o nei suoi film *veri* —, Salce è riuscito abbastanza a tenere in piedi la storia, e da un punto di vista artigianale e tecnico il film è diretto con più di un minimo accettabile di cura e di pudore, senza eccessi e senza difetti gravi, nell'ambito che abbiamo individuato. A questo proposito va ricordata, per conferma, anche la piacevole musica di Ennio Morricone, e va segnalata la linea di soddisfacente caratterizzazione che raggiungono gli interpreti — Catherine Spaak, Didi Perego, Amedeo Nazzari, Umberto D'Orsi, Sylva Koscina, Alberto Bonucci, Antonio Pierfederici —, a maggior ragione trattandosi di attori che hanno appunto quasi tutti, per un verso o per l'altro, necessità di essere guidati da un regista intelligente e consapevole.

GIACOMO GAMBETTI

The Raven

(*I maghi del terrore*)

R.: Roger Corman - *s.*: dalla poesia di Edgar Allan Poe - *sc.*: Richard Matheson - *f.* (Panavision, Technicolor): Floyd Crosby - *m.*: Les Baxter - *scg.*: Daniel Haller - *mo.*: Ronald Sinclair - *c.*: Marjorie Corse - *int.*: Vincent Price (Dott. Erasmus Craven), Peter Lorre (Dott. Bedlo), Boris Karloff (Dott. Scarabus), Hazel Court (Lenore), Olive Sturgess (Estelle), Jack Nicholson (Rexford), Connie Wallace, William Baskin, Aaron Caxon - *p.*: James H. Nicholson, Samuel Z. Arkoff e Roger Corman per l'American International Pictures - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Globe.

Recensendo *Tales of Terror* (I racconti del terrore) avevo cercato di fare il punto — « sine ira et studio » — sulle ormai ricorrenti versioni cinematografiche di Poe che Roger Corman nella duplice veste di regista e produttore ci va fornendo puntualmente due volte all'anno, altre numerose avendone in programma per l'avvenire. Rimasto freddo di fronte agli eccessivi ed acritici entusiasmi dei francesi, avevo però segnalato l'episorio centrale di *Tales of Terror* — un felice impasto del « Cuore rivelatore » e del « Barilotto di Amontillado » — come interessante tentativo di andare controcorrente, rivalutando in sede cinematografica il Poe fondatore dell'umorismo nero, anche a costo d'una forzatura interpretativa dei testi. Con *The Raven* Corman ha decisamente imboccato questa strada, componendo un'opera per la quale possiamo finalmente usare termini di piena soddisfazione. Anche qui si è forzato il testo, e chiunque abbia anche solo una superficiale conoscenza del poemetto poeiano non avrà dubbi nel disconoscergli qualsiasi attributo umoristico anche involontario. Il poemetto, del 1845, non a caso suscitò i calorosi consensi di romantici come Elisabeth Barrett Browning o Dante Gabriele Rossetti, essendo « un'ampia, invernale e desolata sinfonia », come la definisce Giacomo Prampolini, che attraverso una rara perfezione di ritmo verbale giunge ad un'intima suggestione di morte, poggiante sul famoso e ricorrente « nevermore! » (« mai più! »). Orbene, di questo prototipo

di poesia romantica tutta ripiegata sull'idea di morte intesa come fine agghiacciante di tutto già il cinema aveva cercato di impadronirsi e nel modo peggiore, vale a dire cercando di ridurre il mondo di sensazioni che è di Poe ad una serie di « fatti », ad un incubo materializzato, esteriore: si veda il *The Raven* che segnò l'esordio nel 1930 di Louis Friedlander o Lew Landers che dir si voglia, con l'interpretazione di Boris Karloff. Anche Corman, come si è visto nella recensione citata, s'era in genere accostato a Poe col medesimo errore di prospettiva e, complice lo scenarista Richard Matheson, aveva disciolto una buona atmosfera soprattutto scenografica e coloristica in una serie banalissima di porte scricchiolanti e di urla tenebrose. Il suo merito è con *The Raven* d'aver fatto marcia indietro, abbandonando il ciarpame per una evocazione macabro-ironica, tutta beffarda, che si ricollega al Poe umorista « nero », appunto, pur certo discostandosi dal Poe specifico del poemetto preso a spunto, il significato del quale è intimamente deformato dal segno graffiante della satira. Il film ha dunque un suo sapore particolare e trova la sua giustificazione in una critica ferocissima al genere ormai dilagante dell'« horror film ». Il nero corvo che dalla finestra richiama l'attenzione del poeta e con funebre rintocco spirituale ripete il suo « nevermore! » non è qui una metafisica apparizione o un simbolo, bensì solo un povero mago di second'ordine che, mutato in corvo per vendetta da un potente mago suo nemico, si reca in volo da un terzo mago per farsi liberare e riprendere sembianze umane; che sono quelle, goffe e tonde, del sempre gustosissimo Peter Lorre. Si ingaggia in tal modo una furibonda gara di prestigio fra i tre maghi in questione e soprattutto fra due, il « buono », che è Vincent Price, protagonista stabile della serie poeiana di Corman, ed il « cattivo », che altri non poteva essere che Boris Karloff. Della finezza ammiccante di toni di Karloff, del suo sottilissimo « humor » che ne faranno ricordare l'interpretazione come una delle sue migliori, si meraviglierà soltanto chi non ricorda che sempre Karloff, condannato dalla fama a impersonare mostri e vampiri da almeno un trentennio, si è dimostrato acuto e intelligente nel fare il verso a se stesso: si pensi al pazzo omicida Jonathan che un'operazione di plastica ha reso simile al Boris Karloff di *Frankenstein* nella commedia « Arsenico e vecchi merletti » recitata per anni a Broadway, o all'inventore del delitto perfetto che si presenta a Danny Kaye in *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1948) o all'antagonista di Abbott e Costello in due o tre film della serie « Gianni e Pinotto ». La scenografia e i costumi di *The Raven* sono dello stesso genere di quelli adoperati nelle altre pellicole di Corman, ma è proprio tale fedeltà esterna al suo repertorio ad accentuare il distacco netto di quest'ultima opera. Le « gags » sono numerose e sempre di buon gusto, ma senza dubbio la sequenza migliore, dove « suspense » ed umorismo si accoppiano felicemente, è quella del singolare duello fra Price e Karloff, in cui ciascuno gareggia in incantesimi volti a distruggere l'altro, con la variante che Price, il « buono », aggiunge ad ogni incantesimo un pizzico di presa in giro nei confronti dell'avversario. Nell'edizione italiana si perde qualcosa del dialogo, dovuta ad alcune sottigliezze di lingua dell'originale in inglese, si pensi ad esempio al giuoco di parole fra « raven » (cor-

vo) e « Craven » che è il cognome del mago « buono ». Alla fine, come nel poemetto di Poe, il corvo si appollaia sul busto di Pallade; ma non si tratta d'una sinistra presenza, perché tutti sappiamo trattarsi di Peter Lorre che Craven preferisce tenere in castigo perché non combini altri guai. Un film intelligente, dunque, e non è poco; una satira acuta; un giuoco « di squadra » di tre attori straordinari. È abbastanza per sperare che Corman metta a frutto il talento che ha per opere degne, allontanandosi dal facile repertorio di scheletri e fantasmi a cui si è sin qui legato.

ERNESTO G. LAURA

The V. I. P. s

(*International Hotel*)

R.: Anthony Asquith - *s.* e *sc.*: Terence Rattigan - *f.* (Panavision, Metrocolor): Jack Hildyard - *m.*: Miklos Rozsa - *scg.*: William Kellner - *mo.*: Frank Clarke - *int.*: Elizabeth Taylor (Frances Andros), Richard Burton (Paul Andros), Louis Jourdan (Marc Champselle), Elsa Martinelli (Gloria Gritti), Margaret Rutherford (duchessa di Brighton), Maggie Smith (miss Mead), Rod Taylor (Les Mangrum), Orson Welles (Max Buda), Linda Christian (Miriam Marshall), Dennis Price (comandante Millbank), Richard Wattis (Sanders), Ronald Fraser (Joslin), David Frost (giornalista), Robert Coote (John Coburn), Joan Benham (miss Potter), Michael Hordern (direttore aeroporto), Lance Percival (ufficiale della BOAC), Martin Miller (dott. Schwutzbacher), Peter Sallis (dottore), Stringer Davis (cameriere dell'hotel), Clifton Jones (passeggero giamaicano), Moyra Fraser (hostess) - *p.*: Anatole de Grunwald e Roy Parkinson per la M.G.M. - *o.*: Gran Bretagna, 1963 - *d.*: M.G.M.

Da trent'anni continuiamo a leggere che il divismo è in crisi. La Garbo era ancora la Garbo che già si constatava come il suo mito, economicamente parlando, fosse in ribasso: ed erano rilievi confortati da indici d'incasso decrescenti e dilatati, oltre i limiti del buon senso, nella marcia funebre a piena orchestra che molti si compiacciono di suonare ancora oggi per lo spettacolo cinematografico. D'accordo che il cinema, anche nel suo aspetto puramente commerciale, non può essere identificato con lo « star system »; e che da un pezzo il concetto di divismo si è allargato da una parte fino a comprendere registi e perfino scrittori, e dall'altra si è ridimensionato fino ad ammettere diverse possibilità di richiamo commerciale. Da una politica di listino, cioè un gruppo di film concepiti come veicoli per altrettante « stars », siamo passati alla politica del prodotto singolo, il film che attrae il pubblico per virtù propria, non spinto da un potente meccanismo mitologico. Eppure, salvo rare eccezioni, anche il prodotto attuale si basa in buona parte sul richiamo del « cast »: i nomi degli attori, benché i divi di un tempo siano cenere della memoria, rimangono alla base di quasi tutti gli affari combinati nel cinema, dalle compartecipazioni straniere alle coproduzioni, dalle prevendite ai minimi garantiti di noleggio. E qualsiasi esercente vi spiegherà il relativo insuccesso di film d'arte, più o meno a basso costo, con il fatto che « in ditta » non c'è nessuno.

Tutto questo va detto per sottolineare che *International Hotel* non è affatto fuori del tempo. Non sappiamo se il film sia destinato a un successo adeguato al suo costo, ma nessuno potrà negare ad Anatole de Grunwald una buona dose di prudenza. Il « pro-

ducer » britannico si è infatti affidato alla formula dell'« all stars cast », in auge ai tempi in cui il leone della Metro ruggiva davvero: e ha ripreso, pari pari, lo schema di *Grand Hotel* (« Grand Hotel », 1932), con Terence Rattigan al posto di Vicky Baum e Anthony Asquith a quello di Edmund Goulding, cioè con una qualità di scrittura e di confezione registica che negli anni trenta era ancora un miraggio. Certo *Grand Hotel* mantiene una superiorità assoluta sul piano dell'« affiche »: la Garbo, la Crawford, i due Barrymore, Wallace Beery, Lewis Stone, tutti in un solo film, costituirono un avvenimento da far epoca. *International Hotel* non può vantare una simile parata di mostri sacri, ma in fin dei conti la coppia formata da Elizabeth Taylor e Richard Burton è quanto di meglio possa fornire il divismo attuale; e il coro dei personaggi minori, da Orson Welles a Louis Jourdan, da Rod Taylor a Margaret Rutherford, è sostenutissimo.

A parte il garbo salottiero del dialogo di Rattigan e l'eleganza dello stile di Asquith, regista inglese che è secondo solo a Hitchcock per gusto ed esperienza, siamo in pieno fumetto. Liz è la moglie di Burton, un grosso industriale, e sta per fuggire con un gigolò come Jourdan (si noti la malizia del soggetto che rovescia una nota situazione della vita reale). L'aereo che deve portare i due amanti a New York viene bloccato a Londra dalla nebbia, così il marito abbandonato ha tutto il tempo di leggere il biglietto d'addio e di precipitarsi all'aeroporto. Prima che la torre di controllo dia via libera ci sono i prevedibili, anche se non sempre banali, confronti di psicologie, le prove di forza fra i vari personaggi. Infine è la consegna intempestiva di un'altra lettera, quella in cui Burton annuncia a Liz la sua decisione di togliersi la vita, che rovescia la situazione salvando l'istituto matrimoniale. C'è una notevole punta di ipocrisia, in omaggio al moralismo americano: a un certo punto si apprende perfino che l'adulterio non è mai stato consumato, molto fumo e niente arrosto. Ma c'è, in cambio, una dialettica non tutta convenzionale e una recitazione di ottimo livello: in Burton riconosciamo l'attore che è stato Amleto e Coriolano all'Old Vic, Liz Taylor ha un fascino ormai diventato bravura e Jourdan tiene la botta con sufficiente autorità.

Sullo sfondo si agitano intanto un pagliaccesco Orson Welles, cineasta internazionale che sposa su due piedi la pallida Elsa Martinelli per sfuggire alle tasse; un industrialotto australiano, Rod Taylor, che impara ad apprezzare la segretaria devota e bruttina, Maggie Smith, al posto di una amante come Linda Christian; e una vecchia duchessa impersonata da Margaret Rutherford con un brio sfrontato e una coloritura adorabile, da matrona scespiriana o da personaggio di Dickens.

Se è compito del cinema raccontarci ogni tanto qualche storiella scacciapensieri, *International Hotel* adempie all'impegno con indubbia onestà. Le *VIP's* (Very Important Persons, personalità di riguardo) che il film allinea non ci sembrano da compiangere, come vorrebbe Rattigan, e non sono costantemente dominate da impulsi infantili che vanno dalla violenza alla generosità, ma si può anche chiudere un occhio sulla fragilità della favola. In tutta la faccenda avvertiamo un tono vecchiotto, uno « charme » d'altri tempi, che non possono dispiacere agli spettatori oltre la trentina. I paradisi arti-

ficiali di ieri, l'universo mitologico del divismo, non erano fatti di materia diversa: cattivanti e stupidi.

TULLIO KEZICH

The Great Escape

(*La grande fuga*)

R.: John Sturges - *s.*: dal libro di Paul Brickhill - *sc.*: James Clavell, W. R. Burnett - *f.* (Panavision, De Luxe Color): Daniel Fapp - *m.*: Elmer Bernstein - *scg.*: Fernando Carrere - *mo.*: Ferris Webster - *int.*: Steve McQueen (Hilts), James Garner (Hendley), Richard Attenborough (Bartlett), James Donald (Sedgwick), John Leyton (Willie), Gordon Jackson (MacDonald), David McCallum (Ashley-Pitt), Nigel Stock (Cavendish), William Russell (Sorren), Hannes Messemer (Von Luger), Anhus Lennie (Ives), Tom Adams (Nimmo), Robert Desmond (Griffith), Jud Taylor (Goff), Lawrence Montaigne (Haynes), Robert Graf (Werner), Harry Riebauer (Strachwotz), Robert Freytag (Posen), Heinz Weiss (Kramer), Til Kiwe (Frick), Hans Reisser (Kühn), George Mikell (Dietrich), Ulrich Beiger (Preissen), Karl Otto Alberty (Steinbach), James Ekins, Chuck Hayward, Roy Jensen, Roy Sickner - *p.*: John Sturges per la Mirisch-Alpha - *o.*: U.S.A. - Germania Occid., 1962 - *d.*: *Dear.*

Anche se sul piano produttivo ha le dimensioni e, divi a parte, le ambizioni di « colossi » avventuroso-militari come *The Bridge on the River Kwai* (Il ponte sul fiume Kwai) e *The Guns of Navarone* (I cannoni di Navarone), questo film americano di John Sturges riesce soprattutto ad essere la « summa » di quelli che in Inghilterra hanno definito i « POW pictures », i film sui campi di concentramento e cioè di un filone della cinematografia britannica che negli Anni Cinquanta rischiò di diventare addirittura un genere.

Come i titoli di testa e il materiale pubblicitario avvertono, la storia di questa evasione su grande scala è vera o meglio, nonostante l'amplificazione romanzesca, è ispirata a un episodio storico. Non abbiamo difficoltà a crederlo. In sede critica, d'altronde, la circostanza è moderatamente importante.

La grande fuga è, dunque, la cronaca spettacolare di un tentativo di fuga in massa da un campo di concentramento tedesco (Stalag Luft III) nel 1944, tentativo al quale presero parte duecentocinquanta ufficiali inglesi e americani d'aviazione. Fuggirono in settantasei: cinquanta furono uccisi (o assassinati), una dozzina furono ripresi e ricondotti dietro il filo spinato, gli altri riuscirono a varcare il confine. Come il film sottolinea, senza approfondire, però, l'evasione aveva anche uno scopo militare: impegnare i tedeschi sul fronte interno, far spendere uomini, tempo, energie e mezzi nella cattura degli evasi. Afferma Paul Brickhill nel libro dal quale James Clavell e il vecchio W. R. Burnett hanno tratto la sceneggiatura di *The Great Escape*: « ... arrivammo alla conclusione che un numero piuttosto incredibile di cinque milioni di tedeschi avevano in qualche modo contribuito alla ricerca dei fuggitivi e che di essi molte migliaia lavorarono a tale scopo, e per varie settimane, tutto il giorno ».

Come ingegneria spettacolare *La grande fuga* è quasi ineccepibile. Non manca un solo ingrediente tradizionale della narrativa avventurosa hollywoodiana, nemmeno l'inverosimiglianza, come testimonia l'acrobatica corsa in motocicletta di Steve McQueen lungo la frontiera svizzera. Perché, allora, dopo la metà del film s'avverte una

certa stanchezza e si sfiora la noia? Centosettantatre minuti di spettacolo sono troppi, si dirà. La verità è che il film non aggiunge nulla di nuovo alla letteratura cinematografica sull'argomento. Il racconto procede per accumulazione, non per sviluppo; è, insomma, una serie di variazioni su un tema unico e, nonostante la bravura artigianale di Sturges, scivola nella monotonia. Buon direttore d'attori, John Sturges ha sfruttato a dovere l'agguerrito « cast » di interpreti anglo-americani anche se l'eccessiva tipizzazione è un'altra spia del carattere esclusivamente spettacolare della sua impresa. Con la parziale rinuncia al brio tecnico che, da *Gunfight at the O.K. Corral* (Sfida all'O.K. Corral) a *The Magnificent Seven* (I magnifici sette), gli è abituale, il regista ha coerentemente puntato sulla qualità tutta britannica dell'« understatement » cui, d'altronde, si presta il suo linguaggio semplice e diretto, fondato quasi esclusivamente sull'alternarsi del campo lungo e del campo medio.

Com'è nella tradizione dei film inglesi sui campi di concentramento, l'evasione è rappresentata nei suoi aspetti di impresa sportiva; in questo senso si può dire, se ci si perdona il giuoco di parole, *La grande fuga* è sotsanzialmente un film evasivo e cioè di puro intrattenimento. Si nota, inoltre, la costante preoccupazione di evitare gli episoli sgradevoli e i toni forti; è significativo, a questo proposito, che, quando verso la fine l'azione si sposta al di fuori del campo di concentramento, Sturges abbia preferito indugiare liricamente sui dolci paesaggi di una Germania primaverile piuttosto che affrontare i rapporti tra i fuggitivi e la popolazione tedesca. La parola d'ordine era di non disturbare, *La grande fuga* doveva essere un film per famiglie.

Tra gli attori, fatta la tara al doppiaggio, abbiamo ammirato, per l'economia della loro recitazione, specialmente James Garner e Hannes Messemer; chi spicca nel plotone è, però, Steve McQueen che s'era fatto notare ne *I magnifici sette* dello stesso Sturges e soprattutto in *L'inferno è per gli eroi* di Siegel. Questo biondo ex-marine dalla vita avventurosa possiede molti requisiti per diventare una « star », compreso quel magnetismo, quella « presenza » fisica che furono di Humphrey Bogart e di James Cagney.

MORANDO MORANDINI

Les vierges

(*Le vergini*)

R. e *s.*: Jean-Pierre Mocky - *sc.*: Alain Moury, Jean-Pierre Mocky, Alberto Bevilacqua, Giorgio Stegani, Geneviève Dormann, Catherine Claude - *f.*: Eugène Shuftan - *m.*: Paul Mauriat, Raymond Lefebvre - *scg.*: Pierre Tiberghen - *mo.*: Marguerite Renoir - *int.*: Charles Aznavour (Berthet), Stefania Sandrelli (Marie-Claude), Catherine Diamant (Geneviève), Josiane Rivarolla (Sophie), Catherine Derlac (Nora, Patrice Laffont (Christine), Jean Poiret (Marchaix), Gérard Blain (Xavier), Jean-Pierre Honore, Charles Belmont, Jean Monteilhet, Francis Blanche, Jean Galland, Paola Falchi, Paul Mercey, Jean Tissier, Paula Dehelly, Anne-Marie Sauty, Rudy Lenoir, Pierre Palau, Claire Oliver - *p.*: Boreal - Balzac Films - Marceau Cocinor (Parigi) - Stella glm (Roma) - *o.*: Francia - Italia, 1963 *d.*: Olympic (regionale).

Le vergini è il quarto e penultimo film del nizzardo Jean-Pierre Mocky: viene dopo *Les dragueurs* (1959), l'unico suo film giunto finora in Italia,

Un couple (1960), *Snobs* (1961), e prima di *Un drôle de paroissien* (1963) con Bourvil, tratto dal romanzo « Deo Gratias » di Michel Servin.

Nonostante la mimetizzazione, *Le vergini* è un film a episodi: sono cinque storie, diverse per spirito, tono e risultati che, in sede di sceneggiatura, s'è cercato di cucire insieme con ruvidi espedienti. L'imbastitura è anche troppo visibile. Cinque storie di vergini, come suggerisce il titolo, ma più che nell'argomento (la perdita della verginità, appunto) l'unità del film risiede nell'atteggiamento dell'autore, nell'agra melanconia e nella sinistra amarezza con cui descrive i suoi personaggi e li mette in situazione.

A Mocky si può rimproverare tutto ma non la continuità, la coerenza, l'insistenza tematica: nei suoi primi quattro film non ha fatto che battere e ribattere il chiodo della coppia cioè dell'amore, esaminato soprattutto al livello del sesso. L'ha fatto con un apparente cinismo che nasconde, forse, un fondo di puritanesimo. La tristezza della carne è, in letteratura, un tema anche troppo sfruttato; ma al cinema? Se si passa, però, dalle intenzioni ai risultati, il giudizio su *Les vierges* deve essere severo.

Si dice che, pur non citato nei titoli di testa, Jean Anouilh abbia fatto un lavoro di revisione e rifacimento della sceneggiatura e dei dialoghi. L'indiscrezione è verosimile; più di una situazione e, nonostante la pessima traduzione italiana, più di un dialogo portano il segno dell'autore di *Jezabel* e di *La sauvage*. Bisogna concludere, però, che quella di Anouilh dev'essere stata un'operazione della mano sinistra, frettolosa e puramente alimentare.

È curioso, infatti, che delle cinque novellette quella che graffia in profondità, e la più riuscita, sia la seconda: la deludente esperienza matrimoniale di Geneviève (Catherine Diamant) alle prese con un fidanzato virtuoso in punta di forchetta. Il disegno di questo personaggio, tracciato con discrezione corrosiva, dà all'episodio un sapore degno della grande tradizione satirica e moralistica di La Rouchefoucauld e di Chamfort.

In quest'episodio, grazie anche all'intelligenza degli interpreti, Mocky riesce a raggiungere quel difficile equilibrio tra ironia e pietà, tra distacco critico e partecipazione emotiva che è, nelle intenzioni, la chiave segreta del film. Altrove, invece, l'equilibrio non è raggiunto: ora l'ironia si degrada a parodia salottiera, di una cattiveria fine a se stessa (il primo episodio con Stefania Sandrelli); ora la pietà si svilisce in greve pietismo dalle cadenze melodrammatiche (l'episodio con Aznavour e Catherine Dorleac). L'ultimo episodio è una curiosa ma facile variazione sul tema di un noto racconto di Marek Hlasko, da cui fu tratto *L'ottavo giorno della settimana* di Aleksander Ford. Non è né superficiale né vero. Il che è, in fondo, la caratteristica di Mocky.

MORANDO MORANDINI

Peau de banane

(Buccia di banana)

R.: Marcel Ophüls *s.*: dal romanzo di Charles Williams - *sc.*: M. Ophüls, Claude Sautet, Daniel Boulanger - *f.* (Franscope): Jean Rabier - *scg.*: Georges Wakhevitch - *int.*: Jeanne Moreau (Cathy), Jean-Paul Belmondo (Michel), Claude Brasseur, Gert Froebe, Jean-Pierre Marielle, Alain Cuny - *p.*: Sud Pacifique Films - Capitole Films - *o.*: Francia, 1963 - *d.*: Dear.

L'aîné des Ferchaux

(*Lo sciacallo*)

R. e *sc.*: Jean-Pierre Melville - *s.*: dal romanzo di Georges Simenon - *f.*: (Franscope, Eastmancolor): Henri Decae - *m.*: Georges Delerue - *scg.*: Daniel Gueret O'Nillon - *mo.*: Monique Bonnot - *int.*: Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux), Michèle Mercier, Stefania Sandrelli, Andrex - *p.*: Société des Spectacles Lumbroso - Ultra Film - *o.*: Francia-Italia, 1963 - *d.*: Dear.

C'è un aspetto, tra qualche altro che non staremo ad indicare, per cui il giovane cinema francese segna alcuni buoni punti di vantaggio sul giovane cinema italiano: ci riferiamo alla recitazione. In Francia, a differenza che da noi, la scoperta di alcuni freschi talenti della regia è andata di pari passo con la rivelazione di alcuni giovani interpreti dalle risorse inesauribili e imprevedibili che, con la loro disinvoltura nel trascorrere da espressioni di aggressività a quelle di un pudore contenuto, dalla foga drammatica all'« humour » più sottile, sono elemento fondamentale e comunque inscindibile dal sapore molte volte variato ed estroso di quei film. Basti pensare al ruolo che hanno assolto due attori come Jean-Paul Belmondo e Jeanne Moreau, per non parlare che delle due personalità più rappresentative di questa « ondata », nella compiutezza anche stilistica dei migliori racconti di Godard e di Malle, di Truffaut e di Demy. Del primo si dice che è il più degno erede dello stile recitativo del Gabin giovane o l'equivalente francese della tecnica espressiva dei due più agguerriti « giovani leoni » di Hollywood, James Dean e Marlon Brando. Per noi si tratta di qualcosa di diverso, e anche di più avanzato e di più insolito, proprio perché nessuno dei nomi citati ha saputo o sa adattarsi con pari maestria ad una estrema variabilità di ritmi e di atteggiamenti scenici. In quanto alla Moreau, non si possono nemmeno azzardare dei confronti, tanto sono personali la sua femminilità, la sua intelligente spontaneità e semplicità, la sua irruente adattabilità ai personaggi più differenti.

Abbiamo visto in questi giorni due film che devono gran parte dei loro discreti o pochi meriti alla presenza di questi due straordinari attori. Li abbiamo incontrati assieme in *Peau de banane* di Marcel Ophüls e il solo Belmondo in *L'aîné des Ferchaux* di Jean- Pierre Melville. Di gran lunga il più interessante dei due film, non soltanto per la maggior varietà di modi dispiegati dal giovane attore, ci è parso il primo, opera d'esordio del figlio di Max Ophüls, che già avevamo avuto modo di vedere alla prova nel breve episodio tedesco di *L'amour à 20 ans* (L'amore a vent'anni, 1962) e che nell'occasione attuale ha saputo dare qualcosa di più di quanto non avesse promesso con quel troppo esile raccontino. Niente di veramente eccezionale — si badi bene — nemmeno in questo caso; *Peau de banane,* comunque, si raccomanda per la disinvoltura e la scioltezza di modi con cui ricalca un certo tipo di commedia sofisticata all'americana: quella, per intenderci, in cui si sbizzarrì il Lubitsch di *Trouble in Paradise* (Mancia competente, 1932), di *Design for Loving* (Partita a quattro, 1933) e di *Desire* (Canaglie di lusso, 1936).

Anche al centro del film del giovane Ophüls è un'allegra combricola di magistrali truffatori, i quali consumano le loro furbesche imprese non per lucro bensì per vendetta nei confronti

di alcuni soci disonesti del padre della protagonista che lo portarono alla rovina finanziaria. Da questo motivo iniziale, di per sé abbastanza paradossale, si sviluppa una serie di congegni furbeschi tutti originali e particolarmente godibili anche per l'impetuoso dinamismo delle trovate che li animano. Si è accennato per quanto dei suoi meriti il film debba alla presenza di Belmondo e della Moreau. Basti aggiungere, in proposito e per meglio intenderci, che la recitazione del primo è un po' sulla linea di quella dispiegata nel vaporoso *Une femme est une femme* (La donna è donna, 1961) di Godard, ma con il vantaggio che, nell'occasione attuale, si rivelano forse ancor meglio i risvolti umani del personaggio — quantunque tutto giocato in termini di ironia — che sotto una scorza virile e cinica malcela una più sostanziale vulnerabilità. In quanto alla Moreau, essa imbastisce un personaggio di donna adorabile pur affidando il suo comportamento e le sue azioni a motivi piuttosto detestabili. Al regista, oltre alle doti di un garbato umorista e di un artigianato già sufficientemente scaltro, va riconosciuto il merito di essersi saputo sganciare — a differenza di altri figli di nomi illustri quale, per esempio, il Jean Becker di *Un nommé La Rocca* (Quello che spara per primo, 1961) — dall'influenza difficilmente evitabile dei modi del genitore per imboccare una strada diversa suggerita da stimoli certamente più personali.

Il film di Melville *L'aîné des Ferchaux* è assai più modesto anche sotto il profilo della prestazione di Belmondo, che vi deve sopportare una figura dal disegno alquanto schematico e che, alla resa dei conti, deve cedere qualcosa alla maggiore prestanza e alla migliore quadratura del personaggio di Charles Vanel, qui attore nel pieno rigoglio del suo prestigio scenico, affidato essenzialmente a una straordinaria sobrietà, ad un assoluto controllo di tutti i suoi mezzi. La vicenda, desunta dall'omonimo romanzo di Simenon, è incentrata sui legami di amicizia che si stabiliscono, dietro ciniche apparenze, fra un giovane sradicato, ex paracadutista ed ex pugile, e un vecchio miliardario che lo ha assunto come sua guardia del corpo in un tentativo di fuga, per sottrarsi alla giustizia, prima a New York e poi verso il Sud America.

Le ambizioni del regista Melville sono note: gli interessa in special modo lo scavo delle psicologie di giovani scapestrati che giureremmo essere delle emerite canaglie, mentre invece si scoprono ad un tratto provvisti dei più nobili sentimenti e segnatamente di un incrollabile senso dell'amicizia a cui sono disposti a sacrificare ogni personale convenienza. Questo è diventato ormai una specie di giochetto per Melville, il quale ha tentato di ingegnarsi anche in questo caso per tessere una trama di rapporti cinici dalla quale scaturirà quella che dovrebbe risultare come la più sostanziale religione dei personaggi. Il vecchio Ferchaux, individuo senza scrupoli, non tarda a riconoscere nel giovane Michel il ritratto di se stesso del tempo in cui era nelle mosse di affrontare i grossi impegni con la vita, così come il giovane subito intravvede in quello del vecchio qualcosa del proprio destino futuro; ma un certo pudore dei sentimenti impedisce che questa comunione di animi abbia a manifestarsi chiaramente, se non al momento estremo.

Tutte belle cose; purché non ci si affidi per esprimerle ad espedienti tanto ricercati e meccanici e, in defini-

tiva, irritanti per la loro funzione di postulati di un teorema lucido, il quale dispiega tutte le sue debolezze psicologiche nello schematismo del patetico e tronfio finale, che vede il vecchio in punto di morte finalmente riconoscente nei confronti dell'amico al punto da volergli rivelare il modo per venire in possesso delle sue ricchezze, ma ovviamente ne è impedito dalla morte con buona pace dell'altro simpatico mascalzone e dei buoni sentimenti dello spettatore. Non disconosceremo per questo, al regista, il possesso di un certo mestieraccio nel sostenere le azioni fisiche e di averci trasmesso qualche sensazione epidermica con talune aperture sul paesaggio che trascorre monotono ai margini delle interminabili autostrade degli Stati Uniti del Sud.

LEONARDO AUTERA

Marilyn

(*Marilyn il mito di un'epoca*)

Comm.: Don Medford - *narratore*: Rock Hudson - antologia dei seguenti film interpretati da Marilyn Monroe: *A Ticket to Tomahawk* (La figlia dello sceriffo), *All about Eve* (Eva contro Eva), *Love Nest* (Le memorie di un Don Giovanni), *We're Not Married* (Matrimoni a sorpresa), *Don't Bother to Knock* (La tua bocca brucia), *O. Henry's Full House* (La giostra umana) - episodio: *Hhe Cop and the Anthem, Monkey Business* (Il magnifico scherzo), *Niagara* (Niagara), *Gentlemen Prefer Blondes* (Gli uomini preferiscono le bionde), *How to Marry a Millionaire* (Come sposare un milionario), *River of No Return* (La magnifica preda), *There's No Business Like Show Business* (Follie dell'anno), *The Seven Year Itch* (Quando la moglie è in vacanza), *Bus Stop* (Fermata d'autobus), *Something's Got to Give* film incompiuto e inedito - *f.*: Cinemascope, DeLuxe Color - *p.*: 20th Century-Fox - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Dear film - 20th Century-Fox.

Un omaggio alla memoria di Marilyn Monroe? La 20th Century-Fox non avrebbe potuto fare nulla di peggio che confezionare questo *Marilyn, il mito di un'epoca.* Sono stati raccolti brani di film che Marilyn ha interpretato per la Fox, e per ragioni di copyright manca qualsiasi notizia, ad esempio, di *Giungla d'asfalto, Il principe e la bellerina, A qualcuno piace caldo, Gli spostati,* girati con altre case di produzione: però questi film sono fondamentali, non solo sul piano critico, ma anche per parlare di Marilyn Monroe, donna o diva, in senso informativo, umano, psicologico.

L'antologia non è valida neppure riguardo al materiale a disposizione, neppure nell'ambito dei film che sono stati scelti a riassumere alcune caratteristiche fondamentali dell'attrice. Non c'è niente. Non c'è nessuna angolazione, nessuna scelta. I facitori della raccolta hanno messo insieme dei pezzi di film senza un vero perché. Non hanno individuato nessun aspetto, o divistico, o personale, o addirittura scandalistico, alla luce del quale coordinare il film, preparare il testo di un commento (nell'edizione originale letto da Rock Hudson) che rimane assolutamente superficiale e vuoto. Così com'è il film non soddisfa il pubblico, gli ammiratori, i critici, i curiosi, e non dice a chi non la conosceva chi sia stata Marilyn Monroe, non dà nessun elemento per un discorso ragionato e attento, ignora perfino la sua fine, come e perché — perché? — ella sia morta.

In realtà, parlare seriamente di Marilyn Monroe, in qualsiasi angolazione, vuol dire parlare seriamente del ci-

nema americano, mettere in discussione alcuni princìpi ritenuti irrefutabili e solennemente sacri dell'industria di Hollywood: la serietà, il lavoro, il rispetto per le convinzioni altrui, la comprensione dell'uomo. Vuol dire dare un'occhiata all'interno del meccanismo, all'interno dei rapporti fra il cinema di Hollywood e quello di New York, del clima morale e psicologico entro il quale quelle strutture vivono e si articolano. È comprensibile che la Fox non abbia fatto niente di tutto ciò, forse lo si comprende ma non lo si giustifica.

Marilyn, il mito di un'epoca — continuiamo con le negazioni — non è un documentario, ma non è neppure un racconto, un ritratto umano; punta da un lato su alcuni aspetti scandalistici, sulla presentazione al pubblico delle scene di nuoto di *Something's Got to Give,* il film che Marilyn interruppe perché la Fox la licenziò in tronco per i molteplici ritardi sul set: « ma — hanno fatto sapere i dirigenti della Fox — Marilyn aveva già ricevuto notizia della sua riassunzione quando una eccessiva dose di sonnifero la uccise ». È il colmo dell'ipocrisia, e se ne ha una riprova nel fatto che nel film non si parla del suicidio, e in quest'altra affermazione dei produttori: « Le scene di Marylin in *Something's Go to Give,* che mostrano la sua figura anche più bella di come apparve in quel famoso calendario, furono girate con estremo buon gusto e completa delicatezza e grazia ». E in quest'altra ancora: « Zanuck fece sempre di tutto per circondare Marilyn dei migliori registi, produttori, coreografi, scenaristi, compositori, sarti, decoratori e partners. Questo venne fatto allo scopo di dare a Marilyn una cornice degna del suo nome di "prima attrice di Hollywood" ». I film di Marilyn, in realtà, hanno fatto guadagnare alla Fox più di venticinque miliardi di lire, più del costo di *Cleopatra,* altro che l'altruismo e il disinteresse di Hollywood.

Hollywood ha combattuto Marilyn Monroe che cercava di affrancarsi dalle sue ferree e fredde leggi di dominio e di costrizione morale. L'attrice ha lottato con intelligenza, avvalendosi di forze deboli, di principii incrinati e esitanti, di una sensibilità duramente provata per tutta la vita. Hollywood l'ha stritolata, è stata, ovviamente, più forte di lei, ma ha ottenuto una vittoria di Pirro. La simpatia e la stima per Marilyn Monroe sono di netta origine europea, l'America non ha dato, criticamente, che un ben povero contributo alla chiarificazione di quel carattere e allo studio dei suoi significati e delle sue implicazioni. Ora, con questo film, non viene a noi nessun apporto, nemmeno nel personaggio come mito, « il mito di un'epoca » di cui si parla nel titolo italiano.

Tutto sommato il personaggio di Marilyn-attrice e anche donna non era dissimile da quello dei suoi film più importanti e di maggior pregio. L'inizio della presa di coscienza più matura, in questo senso, è in *Fermata d'autobus* (1956) di Joshua Logan, presa di coscienza già convenientemente preparata da *Quando la moglie è in vacanza* (Billy Wilden) dell'anno precedente. La forza dell'autoironia è una delle armi più consapevoli, per un attore, al di là di quel senso dell'umorismo che è dote di ogni uomo intelligente e moderno. È anche un mezzo comodo per difendersi, per reagire alla timidezza e ai successi troppo insoddisfacenti e che la psicanalisi non è in grado di spiegare: in altre forme e con altre manifestazioni fu il caso, in Italia, di Vittorio Gassman, del suo

Kean, dei suoi *Tromboni,* dell'*Ornifle,* del *Mattatore,* e così via.

Già in *Giungla d'asfalto,* a ben guardare, la presenza di Marilyn Monroe è quella di un'attrice vera, contenuta in un ruolo limitato ma con una capacità di suggestione e di fascino tale da fornire un apporto maturo alla comprensione delle situazioni e degli stati d'animo. La carriera di Marilyn — come altre — fu ritmata dal nome di registi di vaglia. I due film citati sono, non a caso, di Huston e di Mankiewicz. E non per nulla un artigiano meno acuto e meno « intellettuale » degli altri due, Henry Hathaway, diresse *Niagara* (1953), un film — e un personaggio — senza risvolti, senza doppi sensi, tuttavia gettato in faccia agli spettatori con la massima virulenza di esaltazione sessuale, mentre il rosso dell'abito attillato aggiungeva un nuovo elemento espressivo: anche in *Niagara* infatti l'attrice non era un mezzo del tutto inconsapevole nelle mani dei produttori.

Non siamo nel campo di un divismo inaccessibile, torbido o etereo, vietato, comunque, alla vita di tutti i giorni. Non sono in gioco né Greta Garbo né Mae West; si tratta, come è stato detto, di una ragazza di tutti i giorni, « della ragazza del piano di sopra », con qualche dote di charme e di disponibilità più ampia del solito, ma anche con un po' più di spirito e di amorevolezza. Una ragazza che chiedeva comprensione e simpatia, che offriva simpatia e ingenuità, che infondeva calore e illusioni, magari, ma amore per la vita, a volte, e calorosa partecipazione umana. Wilder l'aveva capito, in *Quando la moglie è in vacanza,* e riconfermato in *A qualcuno piace caldo,* superando per questo ogni anomalia dei rapporti di lavoro: ma il regista ha potuto lavorare su una materia già dirozzata e scaltrita. Il legame fra i registi e l'attrice, infatti, si era andato facendo assai più stretto e consapevole, e l'attrice dava ormai al personaggio un contributo fondamentale.

Insicura di sé e delle proprie possibilità, delle proprie qualità, Marilyn Monroe era invece intelligente, proprio anche perché recitava la parte dell'oca, e perfettamente conscia di una maturazione di valori legata da vicino ad una progressiva comunanza fra il carattere della donna e dell'attrice e il carattere del personaggio. L'identificazione raggiunge il massimo, con sofferta partecipazione interiore, nell'ultimo film, *Gli spostati* (1961), ancora di John Huston, il regista del rivelatore *Giungla d'asfalto.* Marilyn Monroe portò e scavò ne *Gli spostati* una forza drammatica notevolissima, una chiarezza assoluta, alcuni riferimenti spietati, una sovrapposizione impressionante fra sogno e realtà, liberazione fantastica e crudeltà della vita.

L'attrice aveva avuto grandi meriti anche in *Fermata d'autobus* e, soprattutto, oltre che nei film di Wilder, ne *Il principe e la ballerina,* dove era riuscita a sovrastare l'accademia e la rigidità di un Laurence Olivier un po' stanco e fuor d'acqua con la freschezza del proprio istinto e di una scuola assai più moderna e spregiudicata. Ma il sèguito de *Gli spostati* è stata la tragica conclusione di una esistenza tormentata. Al momento della fusione fra l'attrice-il personaggio-la donna, alla massima affermazione dell'attrice non hanno corrisposto né altrettante soddisfazioni morali né una serena tranquillità della donna, ed è stato il crollo. Il licenziamento — ingrato e abnorme — per *Something's Got to Give* fu uno dei colpi di grazia, dopo il fallimento dell'ultimo matrimonio,

contribuendo ad avvilire una delle personalità più forti del cinema americano, quella che la stessa macchina di Hollywood aveva creato come simbolo delle fortune più invidiabili. Dietro il luccichìo, il vuoto. Benché anch'egli ribelle quasi per definizione — « rebel without a cause » —, James Dean, per esempio, ebbe dal proprio ambiente qualcosa di quanto aveva dato, per non parlare di Valentino e degli dèi dorati degli anni trenta. Ma la rottura di Marilyn Monroe, e anche la sua personalità, sono state troppo forti perché Hollywood le perdonasse; e Hollywood non ha realizzato che quest'antologia, come dovere ufficiale di celebrazione e di ossequio: con malafede e ipocrisia, come si conviene a chi nemmeno sa perdere.

GIACOMO GAMBETTI

I documentari

Bergamo: sesto appuntamento con i film sull'arte

I pericoli che una manifestazione cinematografica puo' incontrare, in tempi di inflazione festivaliera come quelli attuali, riguardano soprattutto la concorrenza da parte delle altre rassegne ed una possibile confusione con le decine di occasioni del genere che ormai affollano il calendario cinematografico internazionale. Tale possibilità è comunque lontana da quelle manifestazioni di carattere spiccatamente culturale ormai da anni affermate per la loro particolare posizione nell'ambito di una certa cultura cinematografica.

È il caso del « Gran Premio Bergamo » giunto quest'anno alla sesta edizione con una sua fisionomia abbastanza definita anche in virtù della particolare sezione dei film sull'arte contemporanea che è in realtà un piccolo festival nel festival. Per la manifestazione bergamasca non esiste e non è in verità mai esistito il pericolo della concorrenza o di una confusione ma è parso evidente in occasione della edizione di quest'anno che più che dall'esterno i possibili pericoli di questa manifestazione possono venire proprio dal suo interno, dal regolamento in base al quale la rassegna iscrive e seleziona i film che dovrà mostrare al pubblico ed eventualmente premiare.

Mai come in questa edizione è risultata chiara infatti la necessità di modificare il regolamento in base al quale la giuria deve operare. I film che sono stati premiati od anche solo presentati in altre manifestazioni non hanno infatti diritto di cittadinanza a Bergamo, se non nella categoria « fuori concorso » che è quindi una specie di sezione informativa, senz'altro utile allo spettatore, appunto sul piano della informazione, ma non certo al prestigio della rassegna che vede così a volte ignorate le opere migliori e premiati invece lavori mediocri. Tutto ciò tra il generale disorientamento del pubblico che ignora evidentemente l'esistenza di un così drastico regolamento. A complicare le cose si è messa quest'anno la giuria con alcune decisioni assai discutibili, prima tra tutte la assegnazione del primo premio ad un film veramente mediocre. Alcuni premi minori sarebbe stato bene poi non assegnarli, data la scarsa qualità della concorrenza. Le opere migliori erano in virtù del regolamento fuori concorso. La giuria ha deciso di non assegnare il premio per la categoria del film animato ma tale decisione sarebbe parsa opportuna anche in altri casi.

Il dato numerico e statistico è invece più confortante: erano presenti cinquattotto opere provenienti da ben diciassette paesi, con Italia Francia e Germania a far la parte del leone.

È parso ancora una volta evidente

che il cortometraggio ed il documentario in genere attraversa una stagione felice sia per la varietà della produzione sia per la qualità dei risultati. C'è comunque da osservare come elemento di curiosità che due cinematografie in questi anni molto attive nel campo del cortometraggio come la Polonia e la Cecoslovacchia — la Mostra del documentario di Venezia è stata quest'anno molto indicativa al riguardo — erano in pratica assenti e per contro la Germania presentava un complesso di ben 11 film — un quinto della intera concorrenza — dei quali peraltro uno solo offriva qualche motivo di interesse. Anche la selezione italiana, pur numerosa — 10 opere in concorso — non si può dire fosse rappresentativa di tutte le tendenze ed i generi che oggi il nostro documentarismo pur tra le mille notissime difficoltà riesce ad esprimere.

In sostanza allora sul piano della rappresentatività e quindi della informazione nei riguardi del suo pubblico che sempre più numeroso e partecipe affolla le proiezioni — e si tratta di un pubblico che non aveva precedenti esperienze del genere — la sesta edizione del Gran Premio Bergamo non è stata del tutto all'altezza delle precedenti. Si è visto senz'altro qualcosa di buono ma senza la possibilità di una indicazione unitaria sui generi e sulle tendenze delle singole cinematografie — il quadro generale era incompleto per la mancanza di un equilibrio numerico nei rapporti tra le singole rappresentative; la rassegna è parsa allora un po' come un grosso emporio cinematografico: molta merce, in buona parte anche di qualità ma priva comunque di un ordine e di una classifica, e quindi almeno per il grosso pubblico di una possibilità interpretativa.

Considerazioni generali a parte, l'appunto di maggior rilievo riguarda la premiazione principale, l'assegnazione del VI Gran Premio Bergamo, che per essere dotato di tre milioni è senz'altro la più alta ricompensa del genere in Italia, al mediometraggio statunitense *O.K. and Here* del newyorkese Robert Frank, uno dei vessilliferi del New American Cinema Group e già autore di opere discusse come *The Sin of Jesus*. Lontano dal tono delle sue opere precedenti che erano di aperta rottura con gli schemi più tradizionali del cinema, Frank si rifà qui a toni ed ad atmosfere più consuete od addirittura di moda tra i cineamatori di tutto il mondo. È evidente in questo ultimo film di Frank il tentativo di rifarsi a certo cinema europeo ed a certi suoi moduli espressivi.

L'Europa ha sempre costituito un punto concreto di riferimento per gli indipendenti americani: qualche anno orsono come un trampolino di lancio e quindi come un possibile mercato — la presenza a Spoleto, Venezia e Bergamo delle principali opere della tendenza aveva in definitiva solo questo scopo — ora come un modello da seguire: gli scopi sono forse gli stessi — cercare altrove quel successo che in patria tarda ad arrivare — ma cambiano i mezzi. Frank in questo film orecchia, è il termine esatto, sia nella scelta tematica che in una certa ricerca figurativa, il cinema di Antonioni. L'accostamento può sembrare irriverente ma è chiaro che il regista italiano in questo caso è un modello non compreso ed approfondito ma solo imitato, nel senso più limitato e banale del termine. Il tema è quello di una crisi sentimentale con protagonisti una giovane coppia, gli ambienti quelli tradizionali di una certa bohème newyorkese ma visti come semplice cor-

nice esteriore di una vicenda che in realtà non esiste. Frank più che approfondire le psicologie cerca toni e suggestioni figurative — interessanti in questo senso alcuni scorci della Battery newyorkese — ma manca una convinta aderenza alla situazione che è in realtà solo un pretesto. Un film veramente inutile, con un impianto quasi amatoriale ed attori assolutamente inespressivi; un film il cui interesse è solo sul piano di una possibile indicazione di come il nostro possa assumersi a modello di una ribellione, come quella newyorkese, che è più seria comunque di risultati che talvolta, come in questo caso, fanno sorridere anche se trovano una giuria disposta a prenderli in considerazione. L'aspetto più grave del verdetto bergamasco è la possibilità che tali atteggiamenti incoraggiati da questi esiti possano trovare un seguito.

La decisione della giuria del Gran Premio Bergamo, che era peraltro qualificata — Jerzy Toeplitz (presidente), Josê M. Podestà, Samuel Steinman, Antonio Moretti, Nino Zucchelli (segretario) — ha lasciato perplessi perché tra i pochi titoli che il regolamento permetteva di premiare era presente un'opera di notevole qualità e nettamente superiore al livello medio della concorrenza. Il film in questione è *A Valparaiso,* l'ultimo lavoro di Joris Ivens, che è un ritratto in chiave poetica della città cilena. È il ritorno di Ivens dopo il silenzio di questi anni ai suoi temi più cari, alla realtà sociale osservata con l'animo del poeta. Valparaiso è una città particolare per la sua struttura geografica, la sua realtà sociale contraddittoria con una miseria che data da secoli e la ricchezza dell'ultim'ora. Ivens entra nelle stradette, nelle scalinate, nelle funicolari che a volte sono l'unica via di comunicazione tra un punto e l'altro della città, e di tutto riesce a dare una immagine originale, ispirata e partecipe. È un'opera, questo *A Valparaiso,* che sarebbe ingiusto classificare semplicemente un reportage ma per la quale questo termine non sembra del tutto limitativo, sia per un tono giornalistico, nel senso migliore del termine, che caratterizza le cose migliori del lavoro, sia per la aderenza dell'autore alla realtà mostrata. Si tratta in ogni caso di un'opera che si rifà al migliore documentarismo di Ivens, che ha toni commossi ed anche polemici a volte, poetica nei suoi risvolti meno meditati ai quali il commento scritto da Chris Marker dà una forza insolita ed originale. Era l'opera migliore presente a Bergamo e la giuria ha voluto riconoscere ufficialmente il suo valore istituendo appositamente uno speciale diploma d'onore che pone il film di Ivens al di sopra di tutti gli altri premi minori. Un diploma d'onore non previsto ma reso necessario dalla indisponibilità del premio principale inopinatamente toccato a Frank.

Altra opera di valore era *L'uomo solo* (t. l.) del belga Patrick Ledoux, al quale è meritatamente toccato il premio di un milione di lire per la categoria del film sperimentale e di avanguardia. Si tratta di un film prevalentemente basato sul montaggio di materiale di repertorio nel quale l'autore esprime il suo messaggio di fiducia in una umanità migliore, lontana dalle guerre, dalle violenze e dalle discriminazioni; uno scopo per il quale l'uomo, anche un uomo solo deve lottare con tutte le sue forze. È un messaggio semplice ed elementare, espresso con convinzione e coerenza, senza intenti retorici, sempre facili in tali occasioni, affidandosi alla sola forza di immagini più che eloquenti sorrette da un sin-

golare e penetrante commento sonoro che è dovuto a particolari ricerche dello stesso regista.

Il Belgio ha ottenuto un'altra affermazione con *Scultura* (t. l.) di Frederic Geilfus che ha diviso ex aequo con l'ungherese *La sezione aurea* (t. l.) di Gabor Takacs il premio di un milione di lire per la sezione del film didattico sull'arte. *Scultura* è un corretto e minuzioso excursus sulle tappe fondamentali della evoluzione dell'arte plastica con accorta presentazione ed interpretazione dei principali problemi connessi alla tecnica della scultura. Sul piano didattico ed informativo il film belga è esemplare e utilissimo. L'ungherese premiato in parità è anch'esso caratterizzato da precisi valori didattici risolti a volte sul piano di una divertita curiosità ed in ogni caso mai in maniera pedante. Il tema è quello della sezione aurea e dei suoi valori in rapporto alle leggi artistiche e della natura.

Nella *Categoria dei film televisivi delle arti* che contava pochissimi concorrenti, la Giuria ha premiato *La Firenze di Pratolini* di Nelo Risi che è un vero e proprio servizio televisivo. Più opportuna decisione sarebbe stata la non assegnazione del premio perché il lavoro in questione è forse la cosa più modesta realizzata da Risi in tanti anni di proficuo ed apprezzato lavoro. Può capitare che uno dei nostri migliori documentaristi realizzi un'opera modesta ma in questo caso è opportuno superare l'incidente e dimenticarlo anziché riproporlo all'attenzione come appunto avviene in occasione di questo premio forse inaspettato dallo stesso autore.

Tra le opere più vive apparse a Bergamo va segnalato lo jugoslavo *Il telefono* (t. l.) di Vatroslav Mimica al quale la giuria ha assegnato la Medaglia d'oro destinata al soggetto avente maggiore originalità e singolarità di concezione tra i film d'avanguardia « per aver intuito e narrato in forma tragicomica l'ossessionante meccanicismo della nostra civiltà ». La motivazione della giuria individua i valori originali del film e nel contempo ne illustra il contenuto; quello che resta da dire è che il passaggio — del tutto momentaneo comunque — di Vatroslav Mimica, che è oggi uno dei più apprezzati e moderni animatori, dal disegno animato alla tecnica tradizionale deve registrare una positiva continuità di risultati e di meriti a dimostrazione che di fronte ad un autore le tecniche sono spesso solo occasioni per un discorso in realtà unico e continuo. Nell'ometto ossessionato ed angosciato dalla presenza tra le mura domestiche di un telefono invadente ed assurdo c'è tutta l'amara comicità delle precedenti situazioni create da Mimica nei suoi prestigiosi disegni animati.

Ne *Il telefono* la situazione iniziale, divertente ed insolita, diviene via via paradossale ed infine, una volta operata la trasposizione dei simboli, angosciosa ed ammonitrice su certi pericoli insiti nel progresso tecnico. Il dato più interessante sul piano della invenzione è offerto dalle possibilità che il telefono ha qui come antagonista del personaggio, un antagonista che ricorda il letto automatico di una famosa situazione chapliniana.

L'elenco dei titoli premiati non esaurisce ovviamente un discorso anche breve sulle opere migliori presenti a Bergamo. Tra i film esclusi dalla competizione per essere apparsi in altre manifestazioni basterà ricordare titoli già noti come *Il labirinto* di Jan Lenica, *Francis Bacon, Painting 1944-1962* di David Thompson, *L'arte negra*

di Edouard Berne, *Storia di un balletto* di Josè Massip, *Uomini e cose di Bruno Caruso* di Massimo Mida, *Henry Moore, London 1940-1942* di Anthony Roland, *The Hole* di John Hubley. Da questo semplice elenco è chiaro quanto sarebbe stata importante la messa in concorso di questi film esclusi a termini di regolamento.

Tra le opere che per un motivo o l'altro la giuria ha finito per trascurare va ricordato *La realtà di Karel Appel* dell'olandese Jan Vrijman che è un ritratto assai vivo ed efficace del pittore ed al contempo una illustrazione della sua personalissima tecnica. È questo un lavoro assai interessante perché offre dell'artista un ritratto efficace e fuori dalla convenzione. La tecnica ha molti punti di contatto con quella di Clouzot in *Le mystère Picasso*: il regista e la sua cinepresa ed il pittore con la sua tela in azione contemporaneamente per una immagine cinematografica il più vicino possibile allo spirito dell'opera ed alla sua creazione.

Alle arti figurative erano dedicate diverse opere e la selezione italiana del settore era ricca di titoli. Interessante per la originalità della concezione è parso *L'orto del destino* di Alberto Caldana che è la visualizzazione della interpretazione critica che il filosofo Luigi Stefanini fornì della « Tempesta » di Giorgione, realizzata attraverso singolari movimenti di macchina che riescono a mettere in evidenza ogni singolo elemento dell'opera. *Le favole di Tabusso* è il titolo di un suggestivo documentario che Aglauco Casadio dedica ad un giovane ma già quotato pittore piemontese allievo di Casorati. Didatticamente efficente anche per una rigorosa ma accessibile presentazione critica è *La pittura del Messico d'oggi,* un trittico che Giovanni Angella valendosi della collaborazione del critico Duilio Morosini ha dedicato ai tre grandi della pittura messicana contemporanea, Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Il film si vale di un ricco materiale di documentazione organicamente disposto in una efficace presentazione critica, che illustra i vari periodi storici ai quali gli artisti fanno continuo riferimento nella loro opera. Interessanti anche i riferimenti alle contemporanee esperienze pittoriche europee in funzione di una più completa comprensione e conoscenza della materia.

Una anche rapida rassegna dei film visti a Bergamo quest'anno deve comprendere anche il divertente ed insolito *New York in 10 ore* dell'americana Sonya Friedman e dell'italiano Nello de Rossi. Il film è una scorribanda per le strade di New York, vista con gli occhi di un marinaio italiano in breve licenza. La situazione non è nuova, i luoghi sono quelli noti e famosi in tutto il mondo ma originale è l'immagine che il film ci offre di una certa realtà poco nota della metropoli americana. Tutta la presentazione è ricca di notazioni curiose e bizzarre, sottolineate da un arguto commento sonoro, ed alcuni passaggi del film — la Borsa, la metropolitana, il « self service restaurant » — sono brani di eccellente documentarismo.

Pochi allora i film da ricordare tra tutti quelli visti in questa edizione del Gran Premio Bergamo. Pochi e senza la possibilità di una connessione, di un significato comune che possa dare un volto preciso alla manifestazione di quest'anno che non ha particolari meriti di informazione né ha rivelato nuovi valori originali, come in passato era spesso accaduto — il new american cinema, la scuola di animazione jugoslava, le animazioni ce-

coslovacche sono il cinema che questa rassegna ha fatto conoscere in Italia.

Un festival cinematografico per sopravvivere all'anonimia deve oggi avere la massima qualificazione ed una precisa giustificabilità. In questa edizione del Gran Premio Bergamo non c'è invero un motivo che legittimi l'attesa di edizioni future. È chiaro allora che la manifestazione di questo anno può avere anche un suo significato come occasione per una autocritica e per un ridimensionamento che non potrà che dare buoni risultati.

Luigi De Santis

Televisione

Il taglio del bosco

R.: Vittorio Cottafavi - *s.*: dal racconto di Carlo Cassola - *sc.*: Marcello Fondato e Giuseppe Lazzari - *scg.* e *c.*: Aldo Scimonelli - *int.*: Gian Maria Volonté (Guglielmo) e attori presi dalla vita - *p.*: R.A.I. - *o.*: Italia (programmato il 19 settembre 1963 sul secondo programma per la serie « Racconti dell'Italia di oggi » a cura di Raffaele La Capria).

Non si può considerare *Il taglio del bosco* di Vittorio Cottafavi, basato sul racconto di Carlo Cassola, come una qualsiasi novella sceneggiata, o come un limitato telefilm di « serie ». È, invece, un vero e proprio film, non importa se realizzato a 16 mm, e destinato ai programmi televisivi. Cottafavi ha girato tutto in esterni, a Tirli, nella Maremma. Gli attori sono tutti uomini del posto, salvo il protagonista, Gian Maria Volonté, il quale peraltro si amalgama alla perfezione coi boscaioli e carbonai del grossetano, i quali si muovono davanti alla macchina da presa con assoluta libertà e disinvoltura, dando con la loro lingua nativa un calore insolito alle parole: come quello che dice che gli piacerebbe « trovare un posto ... un posto ... un posto ... » E non c'è, forse, battuta più espressiva nel film.

La vicenda è di una essenzialità che potrebbe diventare povertà, se la regìa non l'avesse curata, nella definizione della inquadratura, nella illuminazione, nella scelta dei mezzi espressivi — dove la musica è esclusa —, fino a far diventare funzionale e comunicativo tutto: un letto vuoto, una campagna piena di fumo, un torrente d'acqua. È la storia di Guglielmo, che ha perduto la moglie, che non trova conforto neppure nella vicinanza delle due bambine che gli sono rimaste, e che preferisce vivere nella macchia, lontano da tutti, a tagliare legna per mesi e per mesi: ché soltanto il lavoro riesce a riempire la sua giornata; la notte non riesce a prendere sonno ...

I cinque mesi del taglio del bosco passano tra difficoltà, fatiche, intemperie. Non ci sono che le spiritosaggini di qualche componente il gruppo dei boscaioli a rendere meno cupo l'esilio, almeno per gli altri compagni, ché Guglielmo non ride mai.

Vediamo gli alberi secchi, la macchia coperta di neve, poi i germogli negli alberi che pure cadranno sotto i colpi dell'ascia.

Alla fine, quando se ne vanno i boscaioli, perché il lavoro è finito, arriva il carbonaio: vedovo anche lui, solo anche lui, più solo di tutti perché non ha né figli, né sorella. E dice

a Guglielmo come la sua vita sia fatta solo di fatica. Nessuno lo aspetta. Parla con sé stesso per mesi e mesi. Nessuno può consolarlo. Il suo discorso è lungo, pacato, saggio. La sua filosofia nasce dalla fatica e dal dolore, ma anche lui può insegnare — infelice com'è — qualcosa al suo prossimo. E Guglielmo, sentendo di aver trovato uno più disgraziato, più inconsolabile, si raccomanda a Dio che gli faccia venire quello che aspetta: la rassegnazione.

È uno dei più bei racconti di Cassola. Su una linea di remota origine tozziana, Cassola ha ormai costruito un mondo tutto suo fatto di sofferenza, di virilità, di lucida visione del mondo contemporaneo. Il regista non doveva arricchirlo né ampliarlo, ma stare attento, anzitutto, a rispettare la sobrietà dello scrittore, la sua vena poetica. Cottafavi vi è riuscito facendosi lui stesso sobrio, e dandoci una narrazione tutta autentica, tutta calda, dove i personaggi — uomini del posto, boscaioli — si fanno guardare e ascoltare con una sorta di intenerimento.

È un Cottafavi assai lontano dalle esperienze neorealiste, rimaste talvolta incomplete. E ugualmente lontano da un genere commerciale che pure gli ha procurato soddisfazioni, ma che non può costituire la sua vera fortuna artistica. È, questo, un Cottafavi maturo, sensibile, asciutto, delicato, elegiaco: basterebbero le scene del carbonaio a qualificarlo, insieme anche a quelle del bucato, delle favole, e del temporale. Una dimostrazione di discrezione, di lucida visione di ciò che è essenziale, che può, ora, far diventare secondario il discorso sui suoi « Ercoli », per cui v'è chi lo ha esaltato, nuocendogli, e chi lo ha svalutato perentoriamente, senza offrire un orientamento più equilibrato che consentisse, nei suoi riguardi, un giudizio equo.

Il taglio del bosco è per Cottafavi una magnifica occasione, non importa se televisiva o cinematografica, sulle vie — *tout court* — dello spettacolo di immagini animate, per una migliore precisazione del suo temperamento, delle sue qualità, e del suo lavoro futuro.

MARIO VERDONE

I libri

FRANCESCO BOLZONI (a cura di): *« I misteri di Roma » di Cesare Zavattini,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 160, tavv. f. t.

CAMILLA CEDERNA (a cura di): *« 8 ½ » di Federico Fellini,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 156, tavv. f. t.

ANTONIO SAVIGNANO (a cura di): *« Il processo di Verona » di Carlo Lizzani,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 208, tavv. f. t.

SUSO CECCHI D'AMICO (a cura di): *Il film « Il gattopardo » e la regia di Luchino Visconti,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 182, tavv. f. t.

PIO BALDELLI (a cura di): *« I compagni » di Mario Monicelli,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 192, tavv. f. t.

GIORGIO TRENTIN (a cura di): *« La commare secca » di Bernardo Bertolucci,* Zibetti, Milano, s. d. - pagg. 116, tavv. f. t.

EDOARDO BRUNO (a cura di). *« I fuorilegge del matrimonio » di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani,* « Filmcritica », Roma, 1963 - pagine 148, tavv. f. t.

VITTORIO RICCIUTI (a cura di): *« Le quattro giornate di Napoli » di Nanni Loy,* FM, Roma, 1962 - pagg. 154, tavv. f. t.

FILIPPO M. DE SANCTIS (a cura di): *« Banditi a Orgosolo » di Vittorio De Seta,* F.I.C.C., Roma, s.d. - pagg. non numerate.

— *« Citizen Kane » e « Mr. Arkadin » di Orson Welles,* « Temas de Cines », nn. 24-25, 1962 - pagg. 164.

— *Estratti varî di sceneggiature e dialoghi,* in « Cineforum », Venezia, 1963, nn. 21-27.

— *Las peliculas que no ha hecho Berlanga,* « Temas de Cine », nn. 27-28, Madrid, s.d. - pagg. 112.

Tra i volumi — sono ormai trenta —, apparsi nella collana « Dal soggetto al film », diretta da Renzo Renzi, quello di Francesco Bolzoni su *I misteri di Roma* occupa un posto a parte. Manca infatti il testo della sceneggiatura del film, che di solito è il « pezzo » fondamentale del volume. E manca, s'intende, per l'ottima ragione che, trattandosi di un film-inchiesta, la sceneggiatura non è mai esistita. Tale circostanza ha consentito a Bolzoni di lavorare con maggiore libertà e di disporre di ben altro spazio rispetto a quello di cui dispongono, solitamente, i compilatori di questi volumi. Va detto che egli ha saputo approfittare nel modo migliore dell'occasione. Il suo ampio testo tiene ad un tempo del saggio (il profilo di Zavattini è preciso e pregevole), dell'intervista, del diario, dell'inchiesta: una formula agile e composita che è risultata la più adatta per un discorso su un'opera di questa sorta. Le pagine di Bolzoni sono precedute dal « progetto » di Zavattini relativo ai *Misteri*

I due testi sommati valgono a fornire una idea molto chiara dell'oscillante cammino attraverso cui il film è nato e di conseguenza a spiegare i suoi limiti, i suoi squilibri, le sue carenze, ma anche ciò ch'esso conserva di stimolante.

Alla formula del diario, a lei congeniale, si è strettamente attenuta Camilla Cederna, disincantata osservatrice e « fustigatrice » del costume, e responsabile del volume dedicato ad *8 ½*. Tale formula, come ha a suo tempo dimostrato in maniera brillantissima Tullio Kezich col volume su *La dolce vita,* è anche quella che meglio conviene ad un personaggio quale Fellini, al suo metodo di lavoro, al tipo di film che fa. La Cederna ha intitolato il suo diario, piacevole e rivelatore, « La bella confusione », con riferimento a certe definizioni del proprio film date da Fellini stesso. Come già nel caso de *La dolce vita,* la pubblicazione delle sceneggiatura risulta di particolare utilità, dato il margine di improvvisazione che il regista si è riservato in fase di riprese.

La formula « tradizionale » della raccolta di documentazione varia (oltre alla sceneggiatura) ripropone il volume dedicato da Antonio Savignano a *Il processo di Verona.* Sono chiarite (anche dallo stesso regista) le ragioni ispiratrici del film, sono riepilogati gli avvenimenti storici cui esso si riferisce, è tracciato (da Massimo Mida) un profilino di Lizzani, sono quindi annotati i ricordi dei medici che prestarono la loro opera al carcere degli Scalzi, quelli dell'avvocato difensore di De Bono (che ha consentito anche alla pubblicazione della traccia su cui egli sviluppò la sua arringa), è riportata la relazione ufficiale stesa dal medico che assistette alla fucilazione. Molte fitte pagine sono occupate da una interessante inchiesta di Giovanni Vento, il quale ha interrogato parecchie persone in grado di fornire testimonianze dirette sui fatti veronesi. La sceneggiatura di Ugo Pirro non è stata pubblicata integralmente. Infatti « le scene e le inquadrature che seguono sono quelle che nella realizzazione del film non hanno subito modifiche sostanziali. Mancano, inoltre, le scene che non sono state girate. »

Il volume su *Il Gattopardo,* curato da Suso Cecchi d'Amico, si distingue per due ragioni: perché si apre con uno scritto di Emilio Cecchi (uno dei rarissimi, purtroppo, da lui dedicati ad argomento cinematografico negli ultimi tempi) e perché offre una integrazione fotografica eccezionalmente ricca e suggestiva (in parte a colori). Il Cecchi ha scritto le sue pagine dopo aver visto il film in una edizione non definitiva. Le sue impressioni « assai intense e felici » sono contraddistinte dalla consueta finezza di gusto. Di notevole importanza sono pure le dichiarazioni rilasciate da Visconti ad Antonello Trombadori. Dopo la sceneggiatura la compilatrice del volume ha accolto, a mo' di appendice, alcune pagine di Tommaso M. Cima, le quali forniscono opportune informazioni, attinte dalle diverse fonti dirette e relative alla produzione, alla scenografia, all'arredamento, ai costumi, alla fotografia, alla musica, alla lavorazione.

De *I compagni* si è occupato Pio Baldelli, il quale ha anzi tutto sviluppato certe sue acute considerazioni sul problema della narrativa cinematografica popolare, con riferimento a questo o quel film. « Nella serie dei generi popolari ritaglierei due esperienze che mi paiono particolarmente serie: da una parte, *Banditi a Orgosolo, Un uomo da bruciare* (al centro un personaggio popolare protagonista), *Pelle*

viva (una situazione popolare), e da quest'altra parte lo sforzo di combinare il comico e il tragico, il riso e la sofferenza in maniera da esprimere momenti del costume e della vita nazionali. » Quest'ultimo è il caso di *Una vita difficile,* e, appunto, de *I compagni.* Baldelli si dimostra — a mio avviso — troppo severo con *Un uomo da bruciare* e, per contro, troppo indulgente, forse, con *Pelle viva* (film, d'altronde, nobile, che ha subito una ingiusta sorte) e con *La grande guerra,* che, essendo anch'esso di Monicelli e costituendo il precedente diretto de *I compagni,* viene analizzato più diffusamente. Seguono dichiarazioni di Monicelli, degli sceneggiatori Age e Scarpelli, dello scenografo Garbuglia, del costumista Tosi, dell'operatore Rotunno. Dal volume di Paolo Spriano *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913* vengono estratte alcune pagine, relative alla situazione storica cui il film si riferisce. In appendice alla sceneggiatura si leggono con curiosità certi rilievi di Augusto Monti, consultato in merito all'ambientazione, ed altri relativi ai dialoghi. Enzo De Bernart ragguaglia infine circa i criteri seguiti per la campagna di stampa che è servita a lanciare preventivamente il film.

Un nuovo volume è uscito pure nella collana « ... Ciak! » diretta da Giorgio Trentin. Esso riguarda *La commare secca* (la collana si distingue per la preferenza riservata alle opere di registi giovani). Il Trentin ha fatto precedere la sceneggiatura da due scritti proprî: l'uno riguardante il contributo recato da Pasolini al cinema italiano (« P. è, oggi, l'autore più vivo, più polemico che conti il nostro cinema e ne è quasi il suo simbolo »), l'altro riguardante l'attore non professionista, sempre nel cinema italiano. A quest'ultimo tema è pure dedicata la filmografia di Roberto Chiti che chiude il volume.

Anche la Biblioteca « Filmcritica » si è inserita nella gara per la pubblicazione di sceneggiature. Ecco quella de *I fuorilegge del matrimonio,* il film a episodi di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, il quale si ispira al progetto di legge per il così detto « piccolo divorzio », a suo tempo presentato dall'on. Renato Luigi Sansone. Come avverte Edoardo Bruno, direttore della collana, nella sua premessa, « la esemplificazione dei sei casi previsti (*dal progetto Sansone*), attraverso cinque racconti diversi l'uno dall'altro per impostazione e per invenzione stilistica, porta, nel vivo dello spettacolo, il dibattito su una materia " tabù " per il pubblico italiano. Per la prima volta è proposta una discussione veramente popolare su tale argomento che che pone drammaticamente la nostra società di fronte ad una scelta. » Al dibattito non sul film, ma sul tema da esso trattato, partecipano, nel volume, lo stesso on. Sansone, che chiarisce i termini e il significato della proposta di legge, Leopoldo Piccardi, il quale osserva che il film costituisce « una nuova prova della maturità del cinema italiano, che sa associare al suo alto livello artistico un'alta funzione di educazione civile », Arturo Carlo Jemolo, il quale nega fra l'altro — e non è naturalmente il solo — che sia necessario denunciare il Concordato e modificare la Costituzione per poter introdurre il divorzio, Alessandro Galante Garrone. Il volume comprende ancora le « leggi naturali » del codice della natura (1775) e il testo di una conversazione cui hanno partecipato i tre registi (Orsini: « Intendiamo proporre dei casi limite, dei casi particolari che denunciano una certa situa-

zione generale impossibile »; Vittorio Taviani: « ... dall'insieme delle situazioni, degli umori, dei nostri " racconti brevi ", verrà fuori — o almeno noi lo speriamo — ciò che ci stava a cuore in partenza: il senso di un assurdo sociale, illuminante su altri assurdi più generali. »; Paolo Taviani: « Cercheremo di contrapporre alla inevitabile monotonia della schiera delle " vittime " i toni più diversi: ora grotteschi, ora intimistici, ora libellistici, ora fantastici. Il discorso coinvolge naturalmente anche il linguaggio: aperto a tutte le proposte, le soluzioni, gli iati; libero da schemi precostituiti, pur nel rispetto sempre delle necessità di una strutturazione logica, mai elusiva, dei fatti. »)

È un peccato che la crisi della Titanus abbia avuto come conseguenza anche la sospensione delle due collane cinematografiche avviate dalle edizioni FM, sotto la direzione di Enrico Rossetti. Tra esse una veste più ricca (grande formato, etc.) aveva « Il cinematografo », in cui apparve a suo tempo un bel volume di Kezich su *Salvatore Giuliano*. Degno di rilievo è pure questo secondo — ed ultimo — volume di Ricciuti su *Le quattro giornate di Napoli,* aperto da una prefazione di Giuseppe Marotta. Il volume comprende una diffusa e viva cronaca delle famose giornate, stesa dallo stesso Ricciuti con animo di napoletano, ed altri scritti sull'insurrezione di Alfredo Parente e di Aldo de Jaco.

Una cospicua documentazione fotografica accompagna le pagine rievocative, illustra le note sul regista e sul suo modo di lavorare, ricostruisce la successione delle sequenze del film, di cui viene poi pubblicata integralmente la sceneggiatura.

In una nuova collana di « schede ad uso degli animatori », edita dalla F.I.C.C., Filippo M. De Sanctis, sardo d'adozione dopo i suoi anni di infaticabile e pionieristico apostolato cinematografico *in partibus infidelium,* presenta — di diritto — *Banditi a Orgosolo.* Chiamare « Scheda » un volume del genere, sia pure tirato a ciclostilo, significa dare prova di modestia perfino eccessiva. Basti scorrere l'indice: titoli di testa, prefazione, appunti sulla realizzazione, notizie sul regista e sul film nel suo tempo, i dialoghi del film stesso, e poi molte pagine sui personaggi, sulla struttura drammatica e sullo stile dell'opera. Qui, sull'abituale solidità del discorso critico di De Sanctis si innesta il succo di una conoscenza diretta dei problemi della società pastorale sarda. Seguono un ampio florilegio critico relativo al film di De Seta; una noterella sui film di ambiente sardo prodotti in Italia; precisazioni su alcuni aspetti sociologici dell'opera; stralci di interviste collettive effettuate dal prof. Antonio Pigliaru; indicazioni per gli animatori di circoli del cinema; note bibliografiche. L'iniziativa della F.I.C.C. è egregia; auguriamoci che non rimanga senza seguito.

Dopo il volumetto da noi già segnalato e comprendente le sceneggiature, in lingua spagnola, di *Touch of Evil* e di *Il processo,* « Temas de Cine » ha dedicato ad Orson Welles un secondo volumetto, con le sceneggiature di *Citizen Kane* e di *Confidential Report.* Quella di *Citizen Kane* è preceduta da una prefazione di Emir Rodríguez Monegal e da una antologia di scritti critici di autori di varî paesi.

Di più singolare interesse (derivante anche dal fatto che si tratta di testi inediti) è un altro opuscolo, in cui « Temas de Cine » ha raccolto soggetti e sceneggiature non realizzati di Luis G. Berlanga: *Los aficionados,*

sceneggiatura scritta con Rafael Azcona; *El autocar,* soggetto scritto con Enrique Llovet; *Conejo de Indias,* soggetto del solo Berlanga; *Dos chicas del coro,* soggetto scritto con Azcona; le famose *Cinco historias de España,* sceneggiatura non definitiva scritta con Zavattini e con Ricardo Muñoz Suay (in appendice viene pure pubblicata una lunga lettera di Zavattini, relativa a questo progetto). Da tempo si sapeva che Berlanga, autore anticonformista, attivo in un paese conformistizzato come la Spagna, aveva parecchi « copioni nel cassetto ». L'iniziativa di averli portati alla luce rappresenta un titolo di merito per « Temas de Cine ».

Nel riferire sulla pubblicazione di sceneggiature (l'unica attività editoriale intensa rimasta in Italia nel campo del cinema) va fatto cenno dell'apporto dato dalla rivista cattolica « Cineforum », diretta da Camillo Bassotto e giunta, con il settembre 1963, al suo ventisettesimo numero. Essa usa riservare largo spazio a *dossiers* su registi o singoli film. Nell'ambito di tali *dossiers* e nel corso dell'anno 1963 (nn. 21-27) sono stati pubblicati estratti dei dialoghi di *Thérèse Desqueyroux* di Franju; gran parte della sceneggiatura e dei dialoghi di *Luci d'inverno* di Bergman, nella stesura originale, che differisce dal film in punti essenziali dei dialoghi; il « dialogo » epistolare de *I fidanzati* di Olmi; lo scenario di *Que viva Mexico!* di Ejzenštejn; estratti della sceneggiatura del *Gattopardo* di Visconti; sceneggiature e dialoghi di due delle « cinque storie di Spagna », che Berlanga non ha potuto realizzare.

MICHEL ESTÈVE: *Robert Bresson,* Seghers, Parigi, 1962 - pagg. 224, tavv. f. t.

LUC MOULLET: *Fritz Lang,* Parigi, Seghers, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

RAYMOND BELLOUR: *Alexandre Astruc,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

CHRISTIAN LEDIEU: *Joseph Losey,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

MAURICE FRYDLAND: *Roger Vadim,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 192, tavv. f. t.

GILBERT SALACHAS: *Federico Fellini,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

RENÉ JEANNE e CHARLES FORD: *Abel Gance,* Seghers, Parigi, 1963 - pagine 224, tavv. f. t.

MARIO VERDONE: *Roberto Rossellini,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavole f. t.

CLAUDE BEYHE: *Max Ophüls,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

BARTHÉLEMY AMENGUAL: *René Clair,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 224, tavv. f. t.

DAVIDE TURCONI e FRANCESCO SAVIO (a cura di): *Buster Keaton,* M.I.A.C., Venezia, 1963 - pagg. 80, tavv. f. t.

AUTORI VARÎ: *Schede filmografiche,* volume II, U.N.U.R.I., Roma, s.d. - pagg. non numerate.

PIO BALDELLI (a cura di): *Retrospettiva dedicata a Ingmar Bergman,* Sagra Musicale dell'Umbria, Perugia, 1963 (Stabilimento Tip. Guerra) - pagg. 54.

VITTORIO SPINAZZOLA: *Ingmar Bergman e il pubblico italiano,* « Cinestudio » n. 8, Monza, 1963 - pagg. 32 + VIII.

AUTORI VARÎ: *Ingmar Bergman,* « Temas de Cine », n. 26, Madrid, gennaio-febbraio 1963 - pagg. 70.

AUTORI VARÎ: *Jean Epstein,* « Centrofilm », n. 31, C.U.C., Torino, estate 1963 - pagg. 60.

AUTORI VARÎ: *Brecht e il cinema,* « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », a. V. n. 2, Gheroni, Torino, aprile 1963 - pagg. 148 + 17/32.

AUTORI VARÎ: *10 nuovi autori,* « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », a. V, n. 3, Gheroni, Torino, giugno 1963 - pagg. 144 + 31/46.

BARTHÉLEMY AMENGUAL: *Charles Chaplin,* « Premier Plan », n. 28, Serdoc, Lione, aprile 1963 - pagg. 112 + suppl. non num., tavv. f. t.

GIULIO CESARE CASTELLO: *Erich von Stroheim,* « Premier Plan », n. 29, Serdoc, Lione, agosto 1963 - pagg. 106 + suppl. non num., tavv. f. t.

La formula della collana « Cinéma d'aujourd'hui », diretta da Pierre Lherminier, è eccellente, l'abbiamo già detto: un saggio storico critico, e poi una vasta raccolta di documenti (oltre alle tavole fotografiche): scritti del regista, interviste con lui, estratti di scenarî, florilegio critico, testimonianze varie, biofilmografia, bibliografia. Da questo punto di vista — ed entro limiti *standard* di spazio — non si potrebbe far di meglio: un tale corpus di testi e di dati fornisce un'immagine completa dell'artista e fa dei volumi della collana altrettanti strumenti di consultazione. Le nostre riserve riguardano anzi tutto la scelta di qualche nome. Dedicare un libro ad un regista abbastanza velleitario e dalla filmografia così ristretta come Alexandre Astruc mi sembra cosa discutibile, quando si pensi che mancano ancora serie monografie, in lingue accessibili, su registi come Murnau e Pudovkin, Dovženko e Lubitsch, Pabst e Sternberg, Vidor e Wyler, Griffith e Hawks, Mamoulian e via dicendo. (Ho citato i primi nomi che mi sono venuti alla mente. Tra i registi che hanno iniziato la loro attività nel dopoguerra basterebbe ricordare Kubrick.) Vero è che la collana si intitola « Cinéma d'aujourd'hui » (ma non vi manca un Méliès, né adesso un Gance). Comunque, neanche Astruc è l'ultimo venuto, e Raymond Bellour gli si è accostato con grande impegno, per cui il volume conserva una sua utilità e ragion d'essere. Ma qui entra in giuoco una seconda riserva di carattere generale: gli studiosi cui è affidata la stesura dei singoli saggi vengono evidentemente scelti con criterio di preferire quelli che hanno, per dirla con i francesi, un *préjugé favorable* nei confronti di quel dato regista. Ora, tale criterio comporta, come conseguenza, un calore di adesione al tema, ma anche — talvolta — una certa mancanza di distacco critico e quindi di obiettività. Il rilievo vale per il saggio, d'altronde assai serio, che Michel Estève ha dedicato a Robert Bresson, per quello che Christian Ledieu ha dedicato a Joseph Losey (« En moins d'une décade, l'Etat du Wisconsin a donc donné au septième et seul Art ici en question trois de ses plus grands hommes de l'après-guerre », che sarebbero, oltre a Welles, proprio Losey ed il sopravvalutatissimo Nicholas Ray; « A partir de *Time Without Pity,* les films de Losey sont tragédie »). Esso vale sopra tutto, forse, per il saggio che l'« ingegnoso » Luc Moullet ha dedicato a Fritz Lang. Quest'ultimo volume è quello che può lasciare più sconcertato il lettore che per avventura non conosca certi umori diffusi nella giovane critica francese. Sostenere che la fase dell'operosità di Lang che va dal 1916 al 1949 è di « ricerca » (si tratta del periodo in cui il regista ha realizzato i suoi capolavori del periodo tedesco, culminante nel mirabile *M,* e i migliori tra i suoi film americani, da *Fury* a *You Only Live Once,* da *Hangmen Also Die* a *Scarlet Street*) è decisamente arrischiato. Ma ancor più arrischiato, per non dire assurdo, è indicare come periodo di « maturità » quello che va dal 1951 al 1960 e che è in realtà un periodo di stanchezza, di invecchiamento, di allontanamento da ogni autentico impegno espressivo.

Più equilibrati appaiono i successivi volumi della collana. Studiare l'opera di Roger Vadim era, ad esempio, un'impresa in partenza assai rischiosa, ma Maurice Frydland se l'è cavata piuttosto bene, senza lasciarsi troppo trascinare dal *préjugé favorable* (« Les films de Vadim témoignent de la complaisance, ils irritent parfois, il est pourtant impossibile d'en détacher tout à fait le regard. On y sent aussi, c'est le plus important et ce qui invite à s'y intéresser, la marque d'un homme. On y sent le regard d'un témoin attaché à un monde en pleine transformation, où l'homme, comme autrefois dans Chamisso, a vendu son ombre et joue les apprenti sorciers. »). Quello che Frydland ha saputo sopra tutto mettere nella debita luce, al di là di certe ricerche formali, sono l'esigenza e la capacità che Vadim possiede di essere sempre *à la page* (con le conseguenze positive e negative del caso). S'intende che nel giudizio sulle singole opere non sempre è possibile concordare, ma ciò ha una importanza relativa.

Documentato, ordinato, privo di intemperanze critiche è il *Federico Fellini* di Gilbert Salachas. Se Fellini è uno degli artisti « del momento » — ed il volume a lui dedicato si inserisce quindi, con un suo valore, nel quadro di un'abbondante letteratura critica —, Abel Gance è un « dimenticato », il quale sta cercando, in età veneranda, di risalire la corrente a prezzo di concessioni al gusto dello spettacolo. In Italia Gance gode di una cattiva stampa, in Francia invece diversi settori della critica e della storiografia sono impegnati in un'opera di rivalutazione. Opera, entro certi limiti, opportuna, perché appare innegabile il contributo rilevante che questo « visionario » magniloquente ha recato all'evoluzione del linguaggio cinematografico, dimostrandosi spesso in grande anticipo sui tempi. Allo studio di tale contributo Jeanne e Ford hanno dedicato pagine ricche di informazione e di sostanza, integrate da una documentazione egregiamente selezionata. Il saggio di Mario Verdone su Roberto Rossellini, infine, è, con aggiornamenti, il medesimo che apparve, in lingua italiana, in un quaderno edito nel 1960 dal Centro Cinematografico degli Studenti dell'Università di Padova. Verdone si mantiene moderatamente in una posizione lontana così da quella di coloro che limitano la validità dell'apporto di Rossellini ai capolavori che segnarono la nascita del neorealismo come da quella di coloro (sopra tutto francesi) che mitizzano la personalità dell'autore di *Paisà,* padre spirituale della *nouvelle vague,* uno dei cui testi sacri è *Viaggio in Italia,* opera tra le più discusse e discutibili. Verdone è fra gli estimatori di questo film e sopra tutto di *Francesco giullare di Dio.* Mi ha quindi un po' sorpreso la sua relativa freddezza nei confronti di *India* e delle sue notevoli bellezze (l'episodio dei due fidanzati, quello della diga, quello della scimmietta), tanto più che si tratta di un film « rosselliniano » come pochi.

Una tra le simpatie « ragionevoli » nutrite dal gruppo dei « Cahiers du Cinéma » è quella per Max Ophüls, regista squisito, che è stato a lungo sottovalutato, almeno in parte. Occorre adesso, s'intende, fare attenzione a non sopravvalutarlo. Pericolo, questo, che un suo attento studioso, Claude Beylie, ha cercato di evitare, pur lasciandosi trasportare da eccessivo entusiasmo per qualcuna delle ultime opere del regista. Lo studio del Beylie ripercorre con gran copia di annotazioni critiche il curriculum di Ophüls,

periodo per periodo, illuminando a fondo il suo romanticismo ed il suo « barocchismo ». Particolarmente esauriente è la documentazione raccolta nel volume: essa infatti si riferisce anche all'attività teatrale, radiofonica, televisiva dell'artista. Meno esauriente è la bibliografia: fra l'altro il Beylie, se conoscesse un mio vecchio articolo pubblicato da « Cinema », potrebbe aggiungere qualche elemento alle notizie raccolte in merito ai progetti cinematografici non realizzati di Ophüls. (Va osservato inoltre che lo scritto di E. Archer su Ophüls, citato, come se si trattasse di un libro, e in realtà un articolo di tre pagine apparso su una rivista).

Carattere diverso ha lo studio dedicato da Barthélemy Amengual a René Clair. Esso infatti, piuttosto che a ricostruire ogni singola fase dell'operosità del regista e ad analizzare ogni sua singola opera, mira a ricavare dai film un'immagine complessiva del mondo di Clair, formulando una definizione non superficiale del suo temperamento e del suo stile. In un momento in cui la fortuna di Clair presso la critica è precipitosamente declinata, specie in Francia, fa piacere leggere in un saggio scritto da un francese affermazioni sensate, tendenti a sottolineare fin dall'inizio la fisionomia « d'autore » dell'opera clairiana, « ensemble cohérent d'univers ordonnés autour d'un noyau fixe, tout entier informé par un projet unique, conscient ou non ». « Sa gloire — osserva ancora Amengual — s'est obscurcie depuis dix ans. L'oeuvre décline avec l'homme ... L'oeuvre d'ailleurs évoluera encore, hors de l'homme, et bien sot qui déjà voudrait choisir pour la postérité. Un seul choix importe donc, et c'est le nôtre, d'aujourd'hui. C'est aussi pourquoi, très simplement, nous affirmerons au seuil de ce travail qu'il y a dans l'oeuvre de Clair, dans ce qu'elle prodigue de meilleur, assez de richesses pour payer les peines et les jours d'un créateur et combler les exigeances d'un homme juste ... »

Un altro punto a vantaggio dell'Amengual (che anche in ciò si distingue da tanti suoi colleghi francesi) va ricercato nel riconoscimento che egli fa del fondamentale apporto dato, già parecchi anni or sono, alla letteratura critica su Clair, da studiosi italiani (sopra tutto Viazzi, che l'Amengual dimostra di aver letto e meditato a dovere). Oltre a quelli di Viazzi, parecchi altri testi italiani sono citati nel testo o in bibliografia, tra cui un felice saggio di Verdone, a suo tempo apparso in « Bianco e Nero ». A proposito della bibliografia, mi permetto di far rilevare al solerte Amengual che le « schede filmografiche » clairiane, incluse nel I° volume collettivo edito dall'U.N.U.R.I., sono del sottoscritto, e non di W. Azzella e L. Micciché (quest'ultimo curò il volume in parola).

Francesco Savio, alacre ordinatore della retrospettiva Keaton di Venezia, e Davide Turconi hanno compilato, in occasione della manifestazione, un preciso volumetto, che speriamo valga di premessa ad un esauriente discorso storico-critico su questo artista, discorso il quale rimane da fare (sebbene non manchino contributi di ragguardevole rilievo, da quelli di Cecchi ad altri americani, etc.). Al volumetto Savio ha fornito una succinta antologia critica e letteraria e un « montaggio » di interviste con Keaton; Turconi ha fornito, oltre a cenni biografici e bibliografia, una monumentale filmografia, completa, per quanto possibile, di trame, oltre che di dati, e corredata di estratti di recensioni — sopra tutto americane —, le quali valgono a dare

un'idea della fortuna incontrata presso la critica dai singoli film all'epoca della loro uscita.

L'Ufficio Cinema dell'U.N.U.R.I. ha fatto seguire un secondo volume di schede filmografiche al primo, apparso qualche anno fa. La veste è modesta (a ciclostilo), ma la pubblicazione — presentata da William Azzella, segretario nazionale dei C.U.C. — è ancora una volta utile. Vi hanno collaborato Filippo M. De Sanctis, con uno studio su Georg Wilhelm Pabst; Giuseppe Ferrara, con un saggio su Vittorio De Sica; Lino Del Fra, con schede su tre film di Blasetti (*Vecchia guardia, Palio, La corona di ferro*); lo stesso Del Fra, con analogo lavoro per Fellini (*Lo sceicco bianco*; *I vitelloni*); Morando Morandini, che si occupa di film di Marcel Carné (*Les visiteurs du soir*), di Duvivier (*Pépé-le-Moko*) e di Genina (*L'assedio dell'Alcazar*); Lorenzo Pellizzari, che prende in esame altri film di Carné (*Les enfants du Paradis, Le quai des brumes*), non che *Caccia tragica* di De Santis, *Paths of Glory* di Kubrick, *L'Atalante* di Vigo, *Ciapaiev* dei Vasilèv; Gian Paolo Pillitteri (*Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Pudovkin; *Salt of the Earth* di Herbert J. Biberman); Renzo Renzi (*Il cammino della speranza* di Germi; *Due soldi di speranza* di Castellani, *Achtung, banditi!* di Lizzani). Come si vede, i collaboratori sono quasi tutti di prim'ordine. Ed opportuno è stato il criterio seguito, in base al quale le schede relative ai film di ogni singolo regista sono precedute di solito da una noterella sul regista stesso e da una sua filmografia e seguite dalla bibliografia riguardante le diverse opere prese in esame.

La Sagra Musicale dell'Umbria ha accolto quest'anno una sezione cinematografica, nell'ambito della quale sono stati presentati tutti i film di Ingmar Bergman disponibili in Italia (purtroppo il regista non ha gradito venissero riesumate le sue opere giovanili, inedite da noi e che gli organizzatori avevano in animo di accogliere nella « personale »). Come catalogo della rassegna, Pio Baldelli ha curato un buon opuscolo, che si apre con una sua breve nota su « La rappresentazione del " sacro " nel cinema ». Seguono una nota biografica, una teatrografia ed una filmografia del regista (quest'ultima comprendente anche, per i film della rassegna, succinti riassunti delle trame). Vi sono poi due scritti di Bergman, l'uno già edito, l'altro inedito in Italia, ed uno scritto critico di Armando Plebe, ripreso da « Filmcritica ».

Ancora a Bergman è dedicato un opuscolo di « Cinestudio », il cui pezzo originale è un pregevole studio di Vittorio Spinazzola, intitolato *Ingmar Bergman e il pubblico italiano* e dove l'autore deplora fra l'altro, giustamente, il disordine e la confusione che hanno presieduto alla importazione in Italia delle opere del regista svedese. Pure a Bergman ha dedicato un fascolo lo spagnolo « Temas de Cine », che riproduce anzi tutto dall'argentino « Flashback » un fine saggio di Edgardo Cozarinsky. Seguono altri scritti di diversi autori su singoli film, i dialoghi di *Smultronstället,* una filmografia di C. Fernàndez Cuenca (con riassunti delle trame), una teatrografia.

« Centrofilm » ha invece ricordato *Jean Epstein,* in coincidenza con l'omaggio resogli, a dieci anni dalla morte, dal Museo del Cinema. Questo illustre « dimenticato » (« c'est un mort qui vous parle d'un autre mort », disse dieci anni fa a Cannes Gance, commemorandolo) è ricordato nel fascicolo da sua sorella Marie (della

quale si riproduce il testo della conferenza tenuta a Torino) e da Henri Langlois (testo apparso in origine nei « Cahiers du Cinéma »). Piero Perona ha inoltre compilato una filmografia ragionata. Seguono tre brevi testi di Epstein.

Assai ricco è il contributo offerto dal « Nuovo Spettatore Cinematografico » alla conoscenza dei rapporti tra *Brecht e il cinema.* A tale scopo i compilatori hanno allineato testi di primaria importanza, finora inediti nella nostra lingua: *Il bozzo,* cioè lo scenario di Brecht, Dudow, Lania e Neher per la trasposizione cinematografica di *Die Dreigroschenoper*; estratti dello scritto di Brecht sul cinema, suggerito dall'esito, per lui negativo, del processo relativo alla controversia fra Brecht e la Nerofilm, produttrice del film di Pabst; uno scritto di Paolo Gobetti su *Kuhle Wampe* di Dudow e i dialoghi di tale film, firmati da Brecht e da Ernst Ottwalt; una scelta di altri scritti sullo stesso film; una accurata filmografia ragionata di Brecht; uno studio di Bernart Dort, ripreso dai « Cahiers du Cinéma », « Per una critica brechtiana del cinema ». Un altro fascicolo del « Nuovo Spettatore Cinematografico » è stato in parte dedicato a *10 nuovi autori,* scelti tra quelli le cui opere hanno figurato nel cartellone all'ultimo Festival di Cannes. La rivista ha inteso segnalarli come « autori autentici, cineasti impegnati a non accettare convenzioni, a rifiutare tutto quanto la tradizione vorrebbe far considerare intangibile e sacro ». Essi sono: Chris Marker, Bertrand Blier, Michel Brault e Pierre Perrault, Adolfas Mekas, Lindsay Anderson, Masaki Kobayashi, Nikos Papatakis, Vojtech Jasny, Armand Gatti. I piccoli dossiers dedicati a ciascuno di questi registi comprendono una nota biofilmografica, osservazioni critiche sul film in questione, dichiarazioni dell'autore, talvolta estratti di recensioni o altri testi, etc.

« Premier Plan » ha fornito un ennesimo contributo alla conoscenza di Chaplin. Il saggio di base porta la firma di Barthélemy Amengual, è intitolato « Chaplin est-il le frère de Charlot? », e vale senz'altro la pena di essere letto, perché affronta problemi annosi in maniera autonoma e con notevole acume critico. La risposta che l'autore dà alla domanda posta a se stesso è la seguente: « Sans doute s'en voulait-il le frère, comme ces mères qui, mal resignées aux ordres de la vie et jalouses de la jeunesse de leur fille s'en prétendent la soeur. Mais depuis, cependant, incontestablement, assumant tous ses devoirs de créateur, il en est devenu *le père.* » La seconda parte del volumetto è costituita da un'antologia di testi poetici e critici su Chaplin, dovuti a scrittori illustri d'ogni paese, e naturalmente già noti.

Nella stessa collana di « Premier Plan » è poi apparso un *Erich von Stroheim,* edizione francese, con limitate aggiunte e ritocchi, del saggio del sottoscritto, pubblicato in « Bianco e Nero » e poi in volume nel 1959. Un contributo degno d'ogni lode al volumetto è stato recato da Freddy Buache, che ha minuziosamente ricostruito le trame di tutti i film di Stroheim, fino a *Queen Kelly,* facendole precedere da un breve ricordo ed apprezzamento personale. Seguono, oltre a un brevissimo testo di Stroheim, biografia, filmografia e bibliografia.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal I°-VIII al 30-IX-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Adultero lui, adultera lei.
Agente federale Lemmy Caution, L' - v. *A toi de faire, Mignonne.*
Appuntamento fra le nuvole - v. *Come Fly with Me.*
Assassino viene ridendo, L' - v. *The Yellow Canary.*
Avamposto Sahara - v. *Station Six - Sahara/Endstation 13, Sahara.*
Banda degli inesorabili, La - v. *Règlement de compte.*
Belva del secolo, La - v. *Hitler.*
Bionde, rosse, brune - v. *It Happened at the World's Fair.*
Boom, Il.
Brigata di fuoco - v. *The Glory Brigade.*
Buccia di banana - v. *Peau de banane.*
Buio oltre la siepe, Il - v. *To Kill a Mockingbird.*
Bunny, coniglio dal fiero cipiglio.
Buon prezzo per morire, Un - v. *The Running Man.*
Canzoni in ... bikini.
Città proibite, Le (Un mondo si rivela).
Codardo, Il - v. *The Brazen Bell.*
Colpo grosso al Casinò - v. *Mélodie en sous-sol.*
Comiche di Charlot, Le.
Commandos dei mari del Sud, I - v. *Operation Bikini.*
Conquistatori, I - v. *Canyon Passage* (riedizione).
Conquistatori dell'Oregon, I - v. *The Oregon Trail* (riedizione).
Criminal sexy - v. *Jungle Street.*
Cyrano e D'Artagnan - v. *Cyrano et D'Artagnan.*
Delitto Dupré, Il - v. *Les bonnes causes.*
Diabolico dottor Satana, Il - v. *Gritos en la noche.*
Diciotto con il nonno - v. *La gran familia.*
Donna e il mostro, La - *The Lady and The Monster* (riedizione).
Fidanzati, I.
F.B.I. - Sesso e violenza - v. *Passeport pur l'enfer.*
Figli del capitano Grant, I - v. *In Search of the Castaways.*
Figli del diavolo, I - v. *The Devil's Children.*
Filo di speranza, Un - *Jusqu'au bout du monde.*
Fornaretto di Venezia, Il.
Freud - Passioni segrete - v. *Freud: the Secret Passion.*
Frusta e il corpo, La.
Fuorilegge del Colorado, I - v. *The Dalton Girls.*
Gangster contro gangster - v. *« Mad Dog » Coll.*
Ginevra e il cavaliere di Re Artù - v. *Lancelot and Guinevere.*
Giovani eroi, I - v. *The Young and the Brave.*
Grande fuga, La - v. *The Great Escape.*
Harakiri - v. *Seppuku.*
Hong Kong, un addio.
Hud il selvaggio - v. *Hud.*
Immortale, L' - v. *L'immortelle.*
Impero dell'odio, L' - v. *Black Gold.*
Indomabile, L' - v. *Mandrin.*
International Hôtel - v. *The V.I.P.s.*
Intrepidi vendicatori - v. *The Fighter* (riedizione).
Io, Semiramide.
Leoni di Castiglia, I - v. *El valle de las espadas/The Castilian.*
Limite della vergogna, Il - v. *The Very Edge.*
Maciste, l'uomo più grande del mondo.
Maghi del terrore, I - v. *The Raven.*
Maniaco, Il - v. *Maniac.*

Mare matto.
Marilyn, il mito di un'epoca - v. *Marilyn.*
Messaggera del diavolo, La - v. *The Devil's Messenger.*
Mio amico delfino, Il - v. *Flipper.*
Misteri di Roma, I.
Monachine, Le.
Mostro del pianeta perduto, Il - v. *The Day the World Ended.*
Mostro di Via Mala, Il - v. *Via Mala.*
Motorizzate, Le.
Norman astuto poliziotto - v. *On the Beat.*
90 notti in giro per il mondo.
Obiettivo ragazze.
Ombre sul palcoscenico - v. *I Could Go On Singing.*
O.S.S. 117: Segretissimo - v. *O.S.S. 117 se dechaine.*
Paquito - v. *The Boy Who Stole a Million.*
Parigi nuda - v. *Paris champagne.*
Pascoli d'oro, I - *San Antone* (riedizione).
Patto dei cinque, Il - v. *Dime with a Halo.*
Peccato che sia una canaglia (riedizione).
Per sempre con te - v. *Follow the Boys.*
Per soldi o per amore - v. *For Love or Money.*
Piaceri nel mondo, I.
Pistolero senza amore - v. *Gun Battle at Monterey.*
Portatrice di pane, La - v. *La porteuse de pain.*
Prigionieri dell'Oceano - v. *Lifeboat* (riedizione).
Processo, Il - v. *Le procès.*
Pugni ... pupe ... e dinamite - v. *L'empire de la nuit.*
Raffles, il ladro gentiluomo - v. *El Raffles mexicano.*
Ragazzi che si amano, I.
Rapina al Campo 3 - v. *A Prize of Arms.*
Re di Roma, Il - Aquila imperiale - v. *Napoleon II, l'Aiglon.*
Reptilicus - v. *Reptilicus.*
Riscatto di un gangster - v. *Johnny Rocco.*
Sangue di Caino - v. *The Road to Denver* (riedizione).
Schiava di Bagdad, La - v. *Shéhérazade.*
Sciacallo, Lo - v. *L'aîné des Ferchaux.*
Segreto del Narciso d'Oro, Il - v. *Das Geheimnis der gelben Narzissen/The Devil's Daffodil.*
Sesso e violenza - v. *Midnight Terror.*
7 fatiche di Alì Babà, Le.
Sexy che scotta.
Sparate a vista all'inafferrabile 009 - v. *L'Oeil du monocle.*
Storia di Tom Destry, La - v. *Destry* (riedizione).
Storie sulla sabbia.
Strangolatore di Londra, Lo - v. *Die weisse Spinne.*
Successo, Il.
Supersexy '64.
Tamburi d'Africa - v. *Drums of Africa.*
Taur, il re della forza bruta.
Terra di giganti; già: Lucy Gallant - v. *Lucy Gallant* (riedizione).
Terrore dei mantelli rossi, Il.
Totò e Cleopatra.
Totò Sexy.
Tre volti della paura, I.
Tutto è musica.
Uomo che vinse la morte, L' - v. *Vengeance.*
Uomo del Texas, L' - v. *Lone Texan.*
Vendicatore del Texas, Il - v. *Cattle King* o *Guns of Wyoming.*
Vergini, Le - v. *Les vierges.*
Vino, whisky e acqua salata.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da
Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

ADULTERO LUI, ADULTERA LEI — **r., s.** e **sc.:** Raffaello Matarazzo - **f.:** Roberto Gerardi - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Franco Lolli - **mo.:** Adriana Novelli - **int.:** Marilù Tolo, Umberto D'Orsi, Gino Bramieri, Luigi Giuliani, Peppino De Filippo, Bice Valori, Maria Grazia Buccella, Didi Perego, Franca Dominici, Fanny Marchiò, Fanfulla, Francesco Mulé, Carlo Giuffré, Mario Passante, Angela Pagano, Anita Durante, Anita Todesco, Angela Luce, Alessio Ruggeri, Gaetano Morisco, Corrado Olmi, Liliana Cardinale - **p.:** C. C. Champion - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

AINÉ DES FERCHAUX, L' (Lo sciacallo) — **r.:** Jean-Pierre Melville.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

A TOI DE FAIRE, MIGNONNE (L'agente federale Lemmy Caution) — **r.:** Bernard Borderie - **s.:** dal romanzo poliziesco « Your Deal My Lovely » di Peter Cheyney - **sc.:** Marc-Gilbert Sauvajon, Lucio D'Attino, B. Borderie - **f.** (Franscope): Henri Persin - **m.:** Paul Misraki - **scg.:** René Moulaert - **mo.:** Christine Gaudin - **int.:** Eddie Constantine (Lemmy Caution), Philippe Lemaire (Enrico), Gaia Germani (Geraldine), Christiane Minazzoli (Valérie), Noël Roquevert, Elga Andersen, Guy Delorme (Whitaker), Robert Berry, Henri Cogan, Hubert Deschamps, Amedeo Trilli, Olga Valery, Jean Martin, Marcel Pérès, Max Gulack, Raoul Roberts, Jacques Helling, Jacques Seiler, Colin Drake, Albert Michel, Monique Morisi, Karin Lepine - **p.:** B. Borderie per Les Films Borderie-C.I.C.C. / Euro - **o.:** Francia.

BLACK GOLD (L'impero dell'odio) — **r.:** Leslie H. Martinson - **s.:** Harry Whittington - **sc.:** Bob e Wanda Duncan - **f.:** Harold Stine - **m.:** Howard Jackson - **scg.:** William Campbell - **mo.:** Leo H. Shreve - **int.:** Phil Carey (Frank Mc Candless), Diane McBain (Ann Evans), James Best (Jericho Larkin), Fay Spain (Julie), Claude Akins (Chick Carrington), William Phipps (Albert Mailer), Dub Taylor (Doc), Ken Mayer (Felker), Iron-Eyes Cody (Charlie Two-Bits), Vincent Barbi (Klein), Rusty Wescoatt (Wilkins) - **p.:** Jim Barnett per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Warner Bros.

BONNES CAUSES, Les (Il delitto Dupré) — **r.:** Christian-Jaque - **s.:** dal romanzo di Jean Laborde - **sc.:** Paul Andreota, Ch.-Jaque, Henri Jeanson - **f.** (Franscope): Armand Thirard - **scg.:** Jean Mandaroux - **mo.:** Jacques Desagneux, Roger Cacheux, Marie-Louise Barberot - **int.:** Marina Vlady (Catherine Dupré), Bourvil (giudice Gaudet), Pierre Brasseur (avv. Cassidi), Virna Lisi (Gina Bianchi), José-Luis de Vilallonga (Paul Dupré), Umberto Orsini (avv. Phillet), Jacques Monod, François Darbon, Jacques Mauclair - **p.:** Méditerranée Cinéma Productions / Flora Film - Mizar Film - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **d.:** Variety Film.

Un film sulla linea delle requisitorie giudiziarie di Cayatte; ma, tutto sommato, meno farraginoso e più onesto dei suoi modelli grazie ad una buona articolazione della sceneggiatura e alla pregnanza dei dialoghi di Jeanson; e, in definitiva, anche più sferzante e mordente nel denunciare il cinico operato di taluni magistrati senza scrupoli che fanno a pezzi l'accusato pur sicuri della sua innocenza. Il finale è di comodo, ma tanto ironicamente appiccicato da far intendere chiaramente dove la vicenda debba ritenersi conclusa. L'apporto di Christian-Jaque è stato quello di un corretto esecutore che ha saputo avvalersi dell'istrionismo di Pierre Brasseur e della sensibilità e intelligenza di Bourvil. (L. A.).

BUNNY, CONIGLIO DAL FIERO CIPIGLIO — Programma composto da 12 brevi film in Technicolor di disegni animati, alcuni dei quali della serie « Merrie Melodies » - **r.:** Leon Schlesinger, Charles M. Jones, Robert Clampett - 1) **BUGS BUNNY GOLD'S SEEKER (Bunny cercatore d'oro)**; 2) **A WILD HARE (Caccia al coniglio** - 1940**)**; 3) **FOX AND HOODS (Cani e volponi)**; 4) **HARE-UM SCARE-UM (Cose da pazzi** - 1939**)**; 5) **NAUGHTY BUT MICE (Il rasoio raffreddato** - 1939**)**; 6) **THE NIGHT NATCHMAN (Guardia notturna)**; 7) **THE BIRD CAME C.O.D. (L'uccellino contrassegno** - 1942**)**; 8) **HOT SKIP AND CRUMP (Dagli al grillo!)**; 9) **THE BEAR'S TALE (I tre orsi** -

1940) ; 10) **ELMER'S CANDID CAMERA (Elmer fotografo** - 1940) ; 11) **GOOD NIGHT ELMER (Buonanotte Elmer** - 1940) ; 12) **BUGS BUNNY GETS THE BOID (Bunny e il condor** - 1942) - **p.** : Vitaphone (Warner Bros) e United Artists - **d.** : Dear.

CANZONI IN ... BIKINI — **r.** : Giuseppe Vari - **int.** : Ornella Vanoni, Edoardo Vianello, Miranda Martino, Gianni Meccia, Jimmy Fontana, Enrico Polito, Maria Grazia Buccella, Tino Scotti, Tiberio Murgia, Gérard Landry, Bernard Berat, Joe Fedeli, I Madison Dancers, I Latinis, Armandino e il suo complesso, Luciano Messina e la sua orchestra, Laya Raki - **p.** : Telefilm Europa - Ficit - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : regionale.

CASTILIAN, The — v. **VALLE DE LAS ESPADAS, El.**

CATTLE KING o GUNS OF WYOMING (Il vendicatore del Texas) — **r.** : Tay Garnett - **s. e sc.** : Thomas Thompson - **f.** (Metroscope, Metrocolor) : William E. Snyder - **m.** : George E. Marsh - **scg.** : Walter P. Holscher - **mo.** : George White - **int.** : Robert Taylor (Sam Brassfield), Robert Loggia (Johnny Quatro), Joan Caulfield (Sharleen Travers), Robert Middleton (Clay Matthews), Larry Gates (Chester A. Arthur), Malcolm Atterbury (Abe Clevenger), Richard Devon (Vince Bodine), Richard Tretter (Hobie), Maggie Pierce (June Carter), Bob Ivers (Webb Carter) - **p.** : Nat Holt per la Missouri - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : M.G.M.

CITTA' PROIBITE, Le (Un mondo si rivela) — **r.** : Giuseppe M. Scotese - **s.** e **sc.** : Angelo Faccenna, G. M. Scotese - **collab. alla r.** : Christopher Broadbent - **f.** (Eastmancolor) : Fulvio Testi, Gian Paolo Santini, Massimo Dallamano - **m.** : Marcello Giombini - **scg.** : Antonio Visone - **mo.** : Roberto Cinquini - **comm.** : G. M. Scotese, Ernesto Guida, Vinicio Marinucci, Gino Pallotta - **voce** : Alberto Lupo - **p.** : A. Faccenna e G. M. Scotese per la Italcaribe Cinematografica - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Columbia-Ceiad.

Niente di veramente eccezionale ; comunque un documentario che riesce a distinguersi per qualche serio motivo tra la miriade di scelleratezze « sexy » che vanno impantanando gli schermi italiani. Ci riferiamo ad alcune sequenze veramente inedite e struggenti, riprese a Calcutta e a Bombay, che offrono immagini di una miseria e di un abbrutimento totali, tanto più dolorose e inquietanti in quanto contrapposte, sia pure con facile espediente ma con preciso giudizio, a ben differenti immagini di vita fastosa e sperperata, idiota e irritante, captata a Las Vegas o a Beyrouth. Non mancano altri brani di notevole interesse, come quelli che si riferiscono alla Cuba castrista e alla danza atzeca, purtroppo amalgamati con evidente compromesso agli ingredienti più consueti. (L. A.).

BOOM, Il — **r.** : Vittorio De Sica.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

BOY WHO STOLE A MILLION, The (Paquito) — **r.** : Charles Crichton - **s.** : Niels West Larsen - **sc.** : John Eldridge, Ch. Crichton - **f.** : Douglas Slocombe - **m.** : Tristram Cary - **scg.** : Maurice Carter - **mo.** : Peter Bezencenet - **int.** : Maurice Reyna (Paquito), Virgilio Teixeira (Miguel), Harold Kasket (Luis), George Coulouris (direttore banca), Edwin Richfield (impiegato), Cyril Shaps (contabile), Marianne Benet (Maria), Bill Nagy (capo polizia), Curt Christian (Currito), Paul Whitsun Jones (sergente), Robert Rietty (detective), Gaylord Cavallaro (reporter), Warren Witchell (Pedro), Barta Barri (capo della gang), Tutte Lemkow (Mateo), Victor Mojica (Chico), Andrea Malandrinos (calzolaio), Francisco Bernal (il cieco), Xan Das Bolas, Herbert Curiel, Juan Olaguivel, Antonio Fuentes, Goyo Lebrero, il cane Pepe - **p.** : George H. Brown e Jan Darnley-Smith per la Fanfare - **o.** : Gran Bretagna, 1960 - **d.** : Paramount.

BRAZEN BELL, The (Il codardo) — **r.** : James Sheldon - **s.** e **sc.** : Roland Kibbee - **f.** (Eastmancolor stampato in bianco e nero) : Lionel Lindon - **m.** : Stan-

ley Wilson - **scg.** : George Patrick - **mo.** : George J. Nicholson - **int.** : James Drury (Il Virginiano), Lee J. Cobb (giudice Henry Garth), George C. Scott (Arthur Lilley), Doug McClure (Trampas), Gary Clarke (Steve), Pippa Scott (Molly), Roberta Shore (Betsy), Anne Meacham (Sarah Lilley), Royal Dano (Molder), John Davis Chandler (Dog), Robert J. Stevenson (Torson), Ross Elliott (sceriffo), Kay Stewart (signora Harper), Justin Smith (Lemmiker), Walter Mathews (Harper), Lester Maxwell (Davey), Rick Murray (Luke) - **p.** : Roland Kibbee per la Universal-International - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Universal - Il film fa parte della serie televisiva « The Virginian ».

COME FLY WITH ME (Appuntamento fra le nuvole) — **r.** : Henry Levin - **s.** : da « Girl on a Wing » di Bernard Glemser - **sc.** : William Roberts - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Oswald Morris - **m.** : Lyn Murray - **scg.** : William Kellner - **mo.** : Frank Clarke - **int.** : Dolores Hart (Donna Stuart), Hugh O'Brian (Ray Winsley), Karl Heinz Boehm (Franz von Elzingen), Pamela Tiffin (Carol Brewster), Karl Malden (Walter Lucas), Lois Nettleton (Hilda Bergstrom), Dawn Addams (Katy Rimard), Richard Wattis (Garson), Andrew Cruickshank (Cardwell), John Crawford (capitano), James Dobson (ingegnere aeronautico), Lois Maxwell (Gwen), Robert Easton, Bibi Morat - **p.** : Anatole de Grunwald e Roy Parkinson per la M.G.M. - **o.** : Gran Bretagna-U.S.A., 1962 - **d.** : M.G.M.

COMICHE DI CHARLOT, Le — Programma composto da cinque brevi comiche di Charlie Chaplin di produzione Mutual : **The Cure** (La cura miracolosa, 1917) con C. Chaplin, Edna Purviance ; **The Vagabond** (Il vagabondo, 1916) con C. Chaplin, Edna Purviance ; **The Count** (Il conte, 1916) con C. Chaplin, E. Purviance ; **The Adventurer** (L'evaso, 1917) con C. Chaplin, E. Purviance ; **The Easy Street** (La strada della paura, 1917) con C. Chaplin, E. Purviance - **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica.

CYRANO ET D'ARTAGNAN (Cyrano e D'Artagnan) — **r., s.** e **sc.** Abel Gance - **f.** (Eastmancolor) : Otello Martelli, Picon-Borel - **m.** : Michel Magne - **scg.** : Jean Douarinou, Mario Rappini - **c.** : Dario Cecchi - **mo.** : Eraldo Da Roma - **maestro d'armi** : Enzo Musumeci-Greco - **int.** : José Ferrer (Cyrano de Bergerac), Jean-Pierre Cassel (D'Artagnan), Sylva Koscina (Ninon De L'Enclos), Dahlia Lavi (Marion De L'Orme), Philippe Noiret (Luigi XIII), Ivo Garrani (Laubardemont), Laura Valenzuola (la regina), Rafael Rivelles (cardinale Richelieu), Michel Simon (Duca di Mauvières), Julian Mateos (Cinq Mars), Mario Passante, Polidor, Guy Henry, Bob Morel, Vanni Lisenti, Barco Bari, Davide Montemurri, André Lauriault, Vincent Parca, Carlo Dori, Josette Laroche, Francisco Cebrian, Gabrielle Dorziat - **p.** : Circe - Astarte / GE.S.I. Cinematografica - C. C. Champion / Agata Film - **o.** : Francia-Italia-Spagna, 1962-63 - **d.** : Interfilm.

Tutti i personaggi più pittoreschi collocati dalla storia o dalla fantasia letteraria nella Francia del XVII secolo sono concentrati in questo film di Abel Gance, il più anziano patriarca della regia cinematografica a grande spettacolo. Se il racconto avesse contenuto entro limiti più ragionevoli il miscuglio di motivi parodistici e farseschi, avventurosi e piccanti, non sarebbe privo di un certo piglio spiritoso e godibile, come attestano molte movimentate sequenze specie della prima parte, condotte all'estremo assurdo. Invece esso si stempera via via in troppe appendici marginali e il giuoco, quantunque sempre abbastanza effervescente, finisce col mostrare la corda al limite di rottura. Resta da segnalare il variopinto grottesco della recitazione di José Ferrer, al quale Jean-Pierre Cassel non riesce ad adeguarsi, e tanto meno Dahlia Lavi e Sylva Koscina. (L. A.).

DALTON GIRLS, The (I fuorilegge del Colorado) — **r.** : Reginald Le Borg - **s.** : Herbert Purdum - **sc.** : Maurice Tombragel - **f.** : Carl E. Guthrie - **m.** : Les Baxter - **scg.** : Jack T. Collis - **mo.** : John F. Schreyer - **int.** : Merry Anders (Holly Dalton), Lisa Davis (Rose Dalton), Penny Edwards (Columbine Dalton), Sue George (Marigold Dalton), John Russell (W. T. « Illinois » Grey), Ed Hinton (detective Hiram Parsh), Glenn Dixon (Slidell), Johnny Western, Malcolm Atterbury,

Douglas Henderson, Kevin Enright, Al Wyatt, H. E. Willmering, Red Morgan, K. C. MacGregor, David Swapp - **p.:** Howard W. Koch per la Bel-Air Productions - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Euro.

DAY THE WORLD ENDED, The (Il mostro del pianeta perduto) — r.: Roger Corman - **s.** e **sc.:** Lou Rusoff - **f.** (Superscope): Jock Feindel - **m.:** Ronald Stein - **mo.:** Ronald Sinclair - **int.:** Richard Denning (Rick), Lori Nelson (Louise), Adele Jergens (Ruby), Touch Connors (Tony), Paul Birch (Maddison), Raymond Hatton (Pete) - **p.:** Roger Corman per la Golden State - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

DEVIL'S CHILDREN, The (I figli del diavolo) — r.: William Witney - **s.** e **sc.:** John e Ward Hawkins - **f.** (Eastmancolor): Lionel Lindon - **m.:** Percy Faith - **scg.:** George Patrick - **mo.:** Edward Haire - **int.:** James Drury (il Virginiano), Charles Bickford (Tucker McCallum), Burt Brinckerhoff (Dan Flood), Carl Reindel (Bruce McCallum), Joan Freeman (Tabby McCallum), Charles Aidman (Sam Hicks), Katherine Squire (Sophie McCallum), Russel Thorson (sceriffo), Vivi Janiss (Ivy Flood), Ed Prentiss (Simon Pingree), Pitt Herbert (Emmet Delaney), Russ Bender (Todd), Dan White (Fox), Maurice Manson (giudice Janson) - **p.:** Warren Duff per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Universal. (Il film fa parte della serie televisiva *The Virginian*).

DEVIL'S MESSENGER. The (La messaggera del diavolo) — r.: Herbert L. Strock - **s.:** Leo Guild - **f.** (Vitascope): Willy Troiano - **int.:** Lon Chaney jr., Karen Kadler, Ralph Brown, Tammy Newmara - **p.:** Hearts Lyon Intern. Corp. - **o.:** U.S.A., 1961-62 - **d.:** regionale.

DIME WITH A HALO (Il patto dei cinque) — r.: Boris Sagal - **s.** e **sc.:** Laslo Vadnay, Hans Wilhelm - **f.:** Philip Lathrop - **m.:** Ronald Stein - **scg.:** Charles Myall - **mo.:** Ralph E. Winters - **int.:** Barbara Luna (Juanite), Roger Mobley (Chuy Perez), Rafael Lopez (José), Paul Langton (Mr. Jones), Manuel Padilla (Rafael), Robert Carricart (Cashier), Larry Domasin (Cesar), Tony Maxwell (Domingo), Vito Scotti, Jay Adler, Theodore Newton, Steven Geray, Jeno Mate, Joan Connors, Tina Menard, Raymond Sanchez - **p.:** L. Vadnay, H. Wilhelm, Anthony Barr, Pat B. Rooney per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M.

DRUMS OF AFRICA (Tamburi d'Africa) — r.: James B. Clark - **s.** e **sc.:** Robin Estridge, Arthur Hoerl - **f.** (Metrocolor): Paul C. Vogel - **m.:** Johnny Mandel - **scg.:** George W. Davis, Addison Hehr - **mo.:** Ben Lewis - **int.:** Frankie Avalon (Brian Ferrers), Mariette Hartley (Ruth Knight), Lloyd Bochner (David Moore), Torin Thatcher (Jack Courtemayn), Heri Rhodes (Kasongo), George Sawaya (arabo), Michael Pate (Viledo), Ron Whelan (capitano nave), Peter Mamakos (Chavera) - **p.:** Al Zimbalist, Philip N. Krasne per la Zimbalist-Krasne Productions - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M.

EMPIRE DE LA NUIT, L' (Pugni... pupe... e dinamite) — r. e **s.:** Pierre Grimblat - **sc.:** Frédéric Dard, P. Grimblat - **f.** (Totalvision): Michel Kelber - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Albert Jurgenson - **int.:** Eddie Constantine (Eddie Parker), Geneviève Grad (Geneviève), Elga Andersen, Harold Nicholas, Guy Bedos, Roger Carel, Claude Cerval, Jean Galland, Jacques Fabbri, Gilberte Géniat, Michel de Ré, Jean Juillard, Jacques Sempey, Jean Clarieux, Bernard Dumaine, Claude Mandard, P. Doris - **p.:** Jacques Roitfeld - Belmont Films - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale.

FIDANZATI, I — r.: Ermanno Olmi - **d.:** Titanus.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 36 e i dati a pag. 46 del n. 5, maggio 1963 (Festival di Cannes).

FLIPPER (Il mio amico delfino) — r.: James B. Clark - **s.:** Ricou Beowning, Jack Cowden - **sc.:** Arthur Weiss - **f.** (Metrocolor): Lamar Boren, Joseph

Brun - **m. :** Henry Vars - **mo. :** Warren Adams - **int. :** Chuck Connors (Porter Ricks), Luke Halpin (Sandy), Kathleen Maguire (Martha Ricks), Connie Scott (Kim Parker), Jane Rose (Hettie White), Joe Higgins (L. C. Porett), Robertson White (Abrams), George Applewhite (sceriffo Rogers) - **p. :** Ivan Tors, Ricou Browning, Harry Redmond jr. per la M.G.M.-Ivan Tors Prod. - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

FOLLOW THE BOYS (Per sempre con te) — **r. :** Richard Thorpe - **s. :** Lawrence P. Bachmann - **sc. :** David T. Chantler, David Osborn - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Ted Scaife - **m. :** Ron Goodwin, Alexander Courage - **scg. :** Bill Andrews - **mo. :** John Victor Smith - **int. :** Connie Francis (Bonnie Pulaski), Paula Prentiss (Toni Denham), Dany Robin (Michèle), Janis Paige (Liz Bradville), Russ Tamblyn (ten. Smith), Richard Long (Peter Langley), Ron Randell (Ben Bradville), Roger Perry (Bill Pulaski), Paul Maxwell (C.P.O.), Eric Pohlmann (contadino italiano), Sean Kelly (ufficiale di guardia), Roger Snowdon (barman italiano), Robert Nicholls, John McClaren - **p. :** Lawrence P. Bachmann per la Franmet - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

FOR LOVE OR MONEY (Per soldi o per amore) — **r. :** Michael Gordon - **s.** e **sc. :** Larry Markes, Michael Morris - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor) : Clifford Stine - **m. :** De Vol - **scg. :** Alexander Golitzen, Malcolm Brown - **mo. :** Alma Macrorie - **int. :** Kirk Douglas (Deke Gentry), Mitzi Gaynor (Kate), Gig Young (Sonny Smith), Thelma Ritter (Chloe Brasher), Julie Newmar (Bonnie), William Bendix (Fogel), Leslie Parrish (Jan), Richard Sargent (Harvey Wofford), Elizabeth MacRae (Marsha), William Windon (Sam Travis), Willard Sage (Orson Roark), Ina Victor (nurse), Alvy Moore (George), José Gonzales Gonzales (Jaime) - **p. :** Robert Arthur per la Universal-International - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Universal.

FORNARETTO DI VENEZIA, Il — **r. :** Duccio Tessari - **s.** e **sc. :** Marcello Fondato, D. Tessari - **f.** (Eastmancolor) : Carlo Carlini - **m. :** Armando Trovajoli - **scg. :** Luigi Scaccianoce - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Jacques Perrin (il fornaretto), Enrico Maria Salerno (conte Lorenzo Barbo), Sylva Koscina (Clemenza Barbo), Michèle Morgan (Sofia Zeno), Stefania Sandrelli (fidanzata del fornaretto), Gastone Moschin, Fred Williams, Ugo Attanasio, Rodolfo Lodi, Luigi Rumor, Mario Brega, Jacques Stany, Luciano Gerardelli, Mario Lombardini, Nino Persello, Renato Terra Caizzi - **p. :** Lux Film-Ultra Film / Gaumont - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** Paramount.

Duccio Tessari — al suo secondo film dopo Arrivano i Titani! *(1961) — già possiede una padronanza di mestiere e un gusto figurativo (qui rifatto al Carpaccio) che potrebbero essergli invidiati da molti suoi colleghi più anziani. Peccato che egli abbia sprecato il suo talento e le sue genuine predisposizioni rispolverando la scontatissima cronaca cinquecentesca di Dall'Ongaro. E' pur vero che il suo* Fornaretto, *puntando soprattutto sulle implicazioni sociali e politiche che, nel clima della Venezia dogale, la vicenda poteva comportare, non sottace alcuni riflessi moderni e si distingue da ogni precedente versione ; ci sfugge tuttavia l'opportunità di affidarsi ad un simile canovaccio per imbastire una satira di risonanze contemporanee.* (L. A.).

FREUD - THE SECRET PASSION (Freud - Passioni segrete) — **r. :** John Huston - **r. assoc. :** Gladys Hill - **s. :** Charles Kaufman - **m. elettronica :** Henk Badings - **scg. :** Stephen B. Grimes - **superv. medica :** David Stafford-Clark - **altri int. :** Allan Cuthbertson (Wilkie), Moira Redmond (Nora Wimmer), Maria Perschy (Magda), Ursula Lyn (Mitzi Freud), Elisabeth Neumann-Viertel (Frau Bernays), Victor Beaumont (dott. Gruber), Manfred Andrea (lo studente-dottore) - **p. :** Wolfgang Reinhardt e George Golitzin per la Universal-International - **o. :** U. S. A., 1962 - **d. :** Universal

Vedere giudizio di F. Dorigo a pag. 48 e altri dati a pag. 62 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Berlino 1963).

FRUSTA E IL CORPO, La — **r. :** John M. Old (Mario Bava) - **s.** e **sc. :** Julian Berry, Robert Hugo, Martin Hardy - **f.** (Technicolor) : David Hamilton - **m. :** Jim

Murphy - **scg.** : Dick Grey - **mo.** : Bob King - **int.** : Christopher Lee, Daliah Lavi, Tony Kendall, Isli Oberon, Harriet White, Dean Ardow, Alan Collins, Jacques Herlin - **p.** : Vox Film-Leone Film / Francinor-P.I.P. - **o.** : Italia-Francia, 1963 - **d.** : Titanus.

GEHEIMNIS DER GELBEN NARZISSEN, Das / THE DEVIL'S DAFFODIL (Il segreto del Narciso d'Oro) — **r.** : Akos von Rathony - **s.** : da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.** : Basil Dawson, Donald Taylor - **f.** : Desmond Dickinson - **m.** : Keith Papworth - **scg.** : William Hutchinson Jim Sawyer - **mo.** : Peter Taylor - **coreogr.** : Patricia Kirschner - **int.** : Joachim Fuchsberger (Jack Tarling), Sabina Sesselmann (Anne Rider), Klaus Kinski (Peter Keene), Albert Lieven (Raymond Lyne), Christopher Lee (Ling Chu), Walter Gotell (soprintendente Whiteside), Marius Goring (Oliver Milburgh), Ingrid Van Bergen (Gloria), Ian Hendricks (Charles), Peter Illing (Jan Putek), Campbell Singer (sir Archibald), Dawn Beret (Katya), Bettine Le Beau (Trudi), Lance Percival (poliziotto), Frederick Bartman (detective), Nancy Nevinson (una donna trasandata), Irene Prador (Maisie), Edwina Carroll (ragazza cinese), Grace Denbeigh-Russell (signora Rider), Martin Lyder (Max) - **p.** : Preben Philipsen, Steven Pallos e Donald Taylor per la Rialto / Omnia - **o.** : Germania Occid.-Gran Bretagna, 1961 - **d.** : Atlantis. [Nell'ed. britannica William Lucas, Penelope Horner, Colin Jeavons al posto dei primi tre attori].

GLORY BRIGADE, The (Brigata di fuoco) — **r.** : Robert D. Webb - **s.** e **sc.** : Franklin Coen - **f.** : Lucien Ballard - **m.** : Lionel Newman - **scg.** : Lyle Wheeler, Lewis Creber - **mo.** : Mario Mora - **coreograf.** : Matt Mattox - **int.** : Victor Mature (ten. Sam Prior), Alexander Scourby (ten. Nikias), Lee Marvin (caporale Bowman), Richard Egan (serg. Johnson), Nick Dennis (caporale Marakis), Roy Roberts (serg. Chuck Anderson), Alvy Moore (soldato Stone), Russell Evans (soldato Taylor), Henry Kulky (Smitty), Gregg Martell (soldato Ryan), Lamont Johnson, Carleton Young, Frank Gerstle, Alberto Morin, George Saris, Stuart Nedd, George Michaelides, John Verros, Peter Mamakos, Jonathan Hale - **p.** : William Bloom per la 20th Century-Fox - **o.** : U. S. A., 1953 - **d.** : regionale.

GRAN FAMILIA, La (Diciotto con il nonno) — **r.** : Fernando Palacios - **s.** : Rafael J. Salvia, Pedro Maso, Antonio Vich - **sc.** : F. Palacios, A. Vich, R. J. Salvia, P. Maso - **f.** : Juan Mariné - **m.** : Adolfo Waotzman - **scg.** : Antonio Simond - **mo.** : Pedro Del Rey - **int.** : Alberto Closas (il padre), Amparo Soler Leal (la madre), José Isbert (il nonno), José Luis Lopez Vazquez (lo zio), Maria José Alfonso, Paula Martel, Carmen Garcia, Jaime Blanch, Julia Gutierrez Caba, Jesus Guzman, Maruja Isbert, Francisco Camoiras, Maria Pinar - **p.** : Pedro Maso Producciones Cinemat. - **o.** : Spagna, 1962 - **d.** : Dear.

GREAT ESCAPE, The (La grande fuga) — **r.** : John Sturges.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

GRITOS EN LA NOCHE (Il diabolico dottor Satana) — **r.** e **sc.** : Jesus Franco - **s.** : da un romanzo di David Kuhne - **f.** : Godofredo Pacheco - **int.** : Howard Vernon (dott. Satana), Conrado San Martin (Tanner), Perla Cristal (Irma), Diana Lorys (Wanda), Ricardo Valle (Marius), Maria Silva (Jenny), Mara Lasso, Venancio Muro, Fernando Montes, Rafael Ibañez, Faustino Cornejo, Felix Dafauce, Elena Maria Tejeiro, Juan Riquelme - **p.** : Rosson e Serge Newman per la Hispamer / Serge Newman - **o.** : Spagna-Francia, 1961 - **d.** : Filmar (regionale).

GUN BATTLE AT MONTEREY (Pistolero senza onore) — **r.** : Sidney Franklin jr. e Carl K. Hittleman - **s.** e **sc.** : Jack Leonard, Lawrence Resner - **f.** : Harry Neumann - **m.** : Robert Wiley Miller - **scg.** : David Milton - **mo.** : Harry Coswick - **int.** : Sterling Hayden (Turner), Ted De Corsia (Reno), Pamela Duncan (Maria), Mary Beth Hughes (Cleo), Lee Van Cleef (Kirby), Charles Cane (Mundy), Byron Foulger (Carson), I. Stanford Jolley, Pat Comiskey, Mauritz Hugo, Fred Sherman, George Baxter, Michael Vallon, John Dalmer - **p.** : Carl K. Hittleman per l'Allied Artists - **o.** : U. S. A., 1957 - **d.** : regionale.

GUNS OF WYOMING — v. **CATTLE KING.**

HONG KONG, UN ADDIO — **r.** : Gian Luigi Polidoro - **s.** : Paolo Levi - **sc.** : Ennio Flaiano, P. Levi, G. L. Polidoro - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Aldo Tonti - **m.** : Gino Marinuzzi jr. - **scg.** : Maurizio Chiari - **mo.** : Eraldo Da Roma - **int.** : Henri Serre (Alberto), Antonella Lualdi (Laura), Mario Grimaldi (Frassati), Anna Rosa Vio (Liviabella), Gary Merrill (George), Bella Martin (Grace), Mabel Chan (Mai Peh) - **p.** : Alessandro Jacovoni per l'Ajace Produzione Cinematografica - **o.** : Italia, 1962.

Questo film di Polidoro — secondo in ordine di tempo ma apparso dopo il terzo (Il diavolo) *— è evidentemente quello che ha maggiormente impegnato l'autore attraverso una vicenda che gli stava particolarmente a cuore e che voleva essere una specie di radiografia del definitivo sgretolamento di un matrimonio sbagliato nel clima esotico della paradossale metropoli cinese. Si tratta, comunque, di un impegno mal riposto in quanto incrinato da moduli intellettualistici di riporto e inautentici, oltre che da frequenti divagazioni su dati ambientali e folcloristici di cui raramente si intendono gli addentellati con l'intrico psicologico dei personaggi. Ancora una volta il Polidoro non è riuscito a sottrarsi alle influenze di una lunga pratica documentaristica, benchè provveduta e spesso acuta come confermano anche alcune suggestive sequenze del presente film.* (L. A.).

HITLER (La belva del secolo) — **r.** : Stuart Heisler - **s.** e **sc.** : Sam Neuman - **f.** : Joseph Biroc - **m.** : Hans J. Salter - **scg.** : William Glasgow - **mo.** : Walter Hannemann - **int.** : Richard Basehart (Adolf Hitler), Cordula Trantow (Geli Raubal), Maria Emo (Eva Braun), Martin Kosleck (Paul Josef Goebbels), John Banner (Gregor Strasser), Martin Brandt (gen. Guderian), John Wengraf (dott. Morel), William Sargent (conte von Stauffenberg), Narda Onyx (Gretl Braun), Gregory Gay (Rommel), Theodore Marcuse (Julius Streicher), Barry Kroeger (Ernest Roehm), Rick Traeger (Heinrich Himmler), John Mitchum (Goering), Lester Fletcher (ten. Edmond Heines), Celia Lovsky (frau Raubal), Albert Szabo (Emil Maurice), G. Stanley Jones (Martin Bormann), Walter Kohler (gen. Alfred Jodl), Carl Esmond (Fedmaresciallo Keitel), Sirrey Steffen, Willy Kaufman, John Siegfried, Otto Reichow, Ted Knight, Norbert Schiller, Walter Friedel - **p.** : E. Charles Straus per la Three Crown Production - **o.** : U. S. A., 1961 - **d.** : Globe.

HUD (Hud il selvaggio) — **r.** : Martin Ritt - **d.** : Paramount.

Vedere giudizio di M. Verdone e dati sul n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia).

I COULD GO ON SINGING (Ombre sul palcoscenico) — **r.** : Ronald Neame - **s.** : Robert Dozier - **sc.** : Mayo Simon - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Arthur Ibbetson - **m.** : Mort Lindsey - **scg.** : Wilfred Shingleton - **mo.** : John Shirley - **int.** : Judy Garland (Jenny Bowman), Dirk Bogarde (David Donne), Jack Klugman (George Kogan), Aline MacMahon (Ida), Gregory Phillips (Matt), Pauline Jameson (miss Plimpton), Gerald Sim (assistente manager), Russell Waters (Reynolds) - **p.** : Lawrence Turman e Denis Holt per la Barbican - **o.** : Gran Bretagna, 1963 - **d.** : Dear.

Non è certo per la sua stucchevole vicenda, pervasa di risaputo e banale patetismo, che questo film di Ronald Neame, condotto con usuale mestiere, può meritare una citazione; bensì per la presenza di Judy Garland che, dopo il memorabile A Star Is Born *(E' nata una stella, 1955) dove aveva saputo dispiegare tutto il suo irruente talento drammatico, non era più apparsa in ruoli di primo piano. Nonostante gli inghippi del suo dozzinale personaggio e nonostante il peso degli anni che comincia a farsi sentire, anche nella difficile occasione attuale la Garland si destreggia con notevole padronanza dei propri mezzi e offre, inoltre, frequenti occasioni per farsi apprezzare anche come cantante di squisita personalità. Le è accanto un contenuto e discreto Dirk Bogarde.* (L. A.).

IMMORTELLE, L' (L'immortale) — **r.** : Alain Robbe-Grillet - **d.** : De Laurentiis Cin.

Vedere giudizio di F. Dorigo a pag. 49 e altri dati a pag. 62 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Berlino 1963).

IN SEARCH OF THE CASTAWAYS (I figli del capitano Grant) — r. : Robert Stevenson - **s. :** dal romanzo di Jules Verne - **sc. :** Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor) : Paul Beeson - **m. :** William Alwyn - **scg. :** Michael Stringer - **eff. spec. :** Petr Ellenshaw - **mo. :** Gordon Stone - **int. :** Maurice Chevalier (Jacques Paganel), Hayley Mills (Mary Grant), George Sanders (Thomas Ayrton), Wilfrid Hyde White (Lord Glenarvon), Michael Anderson jr. (John Glenarvon), Antonio Cifariello (Thalcave), Keith Hamshere (Robert Grant), Wilfrid Brambell (Bill Gaye), Jack Gwillim (capitano Grant), Ronald Fraser (guardia), Inia Te Wiata (capo dei Maori) - **p. :** Walt Disney e Hugh Attwooll per la Walt Disney Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1961-62 - **d. :** Rank.

IO, SEMIRAMIDE — r. : Primo Zeglio - **s. :** Sergio Spina, Luigi De Santis - **sc. :** Alberto Liberati, Fedé Arnaud - **f.** (Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Franco Lolli - **c. :** Maria Barony - **mo. :** Maurizio Lucidi - **int. :** Yvonne Fourneaux (Semiramide), John Ericson (Kir), Renzo Ricci (il re), Gianni Rizzo (Ghelas), Germano Longo (Onnos), Valerie Camille (ballerina), Antonio Corevi (Oete), Lucio De Santis (Marduk), Nino Di Napoli, Charles Fawcett, Giambarta, Massimo Giuliano, Mario Laurentino, Piero Pastore, Ugo Sasso, Umberto Silvestri, Luciano Spinozzi, A. Mario Ubaldi, Aldo Vasco - **p. :** Aldo Pomilia per la Apo Film-Globe Films - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** Globe.

IT HAPPENED AT THE WORLD'S FAIR (Bionde, rosse, brune) — r. : Norman Taurog - **s.** e **sc. :** Si Rose, Seaman Jacobs - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Joseph Ruttenberg - **m. :** Leith Stevens - **scg. :** George W. Davis, Preston Ames - **mo. :** Fredric Steinkamp - **numeri musicali :** Jack Baker - **int. :** Elvis Presley (Mike Edwards), Joan O'Bien (Diane Warren), Gary Lockwood (Danny Burke), Vicky Tiu (Sue-Lin), H. M. Wynant (Vince Bradley), Edith Atwater (miss Steuben), Guy Raymond (Barney Thatcher), Dorothy Green (miss Ettinger), Kam Tong (Walter Ling), Yvonne Craig (Dorothy Johnson) - **p. :** Ted Richmond - **o. :** U. S. A., 1963 - **d. :** M. G. M.

JOHNNY ROCCO (Riscatto di un gangster) — r. : Paul Landres - **s. :** Richard Carlson - - **sc. :** James O'Hanlon, Samuel F. Roeca - **f. :** William Margulies - **m. :** Edward J. Kay - **scg. :** David Milton - **mo. :** George White - **int. :** Richard Eyer (Johnny), Stephen McNally (Rocco), Coleen Gray (Lois), Russ Conway (ispettore Garron), Leslie Bradley (padre Regan), James Flavin (Mooney), Matty Fain (Dino), Frank Wilcox (Lane), Harry Loftin (Coop), Bob Mitchell, The Mitchell Boys Choir - **p. :** Scott R. Dunlap per la Scott R. Dunlap Prod. -Allied Artists - **o. :** U. S. A., 1958 - **d. :** regionale.

JUNGLE STREET (Criminal Sexy) — r. : Charles Saunders - **s. :** Guido Coen - **sc. :** Alexander Doré - **f. :** Jimmy W. Harvey - **m. :** Harold Geller - **scg. :** Duncan Sutherland - **mo. :** Peter Bezencenet - **int. :** David McCallum (Terry Collins), Kenneth Cope (Johnny), Jill Ireland (Sue), Martin Sterndale (ispettore Bowden), Brian Weske (Joe Lucas), Vanda Hudson (Lucy Bell), Edna Doré (signora Collins), Thomas Gallagher (Collins), Howard Pays (serg. Pelling), Joy Webster (René), John Chandos (Jacko Fielding), Meier Tzelniker (Rose), Anne Scott (Margo), Alfred Farrell (Burns), Jacqueline Jones (Dolly), Howard Douglas, Fred Griffiths, Julie Shearing, Faye Craig, Gillian Watt, William Wilde, Richard McNeff - **p. :** Guido Coen per la Theatrecraft - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** regionale.

JUSQU'AU BOUT DU MONDE (Un filo di speranza) — r. : François Villiers - **s. :** da un romanzo inedito di Elio Vittorini - **sc. :** Remo Forlani, F. Villiers, Fabio Carpi, Nelo Risi - **f:** (Franscope) : Paul Solignac - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** François De Lamothe - **mo. :** Edouard Berne - **int. :** Pierre Mondy (Pierre), Didi Perego (la vedova), Marietto (Pietro), Marie Dubois (Paula) - **p. :** Les Films Caravelle-S. N. E. Gaumont / Ultra Film-Romor Film - **o. :** Francia-Italia, 1962-63 - **d. :** Paramount.

Motivo di non trascurabile interesse in questo film è la presenza nei titoli di testa del nome di Elio Vittorini, che ne ha fornito il soggetto attraverso un suo romanzo inedito.

Lo spirito dell'autore di « Conversazione in Sicilia » e di « Uomini e no », il quale non ha più consegnato niente alle stampe dal tempo di « Diario in pubblico », si ritrova così nei motivi paesani e picareschi di questo raccontino cinematografico ambientato in Corsica. Un gruppetto di sceneggiatori, tra i quali figurano altri nomi di un certo prestigio (Fabio Carpi e Nelo Risi), si è indubbiamente ingegnato per conservargli la patina vittoriniana in special modo attraverso il disegno di due pittoreschi personaggi : un robusto operaio dominato da un disordinato spirito d'avventura e una vedova intraprendente che, nonostante possa vivere ancorata ad un'esistenza tranquilla e sufficientemente agiata, si trascina con un vecchio camioncino da un villaggio all'altro della Corsica vendendo la più svariate mercanzie. Il film è nella tentazione, presto rientrata, di questi due caratteri gemelli di por fine alle loro peregrinazioni, complice il figlioletto dell'operaio, frutto di una paternità ritrovata. Peccato che François Villiers, regista non privo d'ambizioni ma di corto respiro, non sia riuscito a sfruttare a fondo la corposa recitazione di Pierre Mondy e Didi Perego e non abbia infilato il tono giusto con cui la vicenda doveva essere trattata. (L. A.).

LANCELOT AND GUINEVERE (Ginevra e il cavaliere di Re Artù) — r. : Cornel Wilde - **s. :** ispirato al classico inglese di sir Thomas Malory « Morte di Artù » - **sc. :** Richard Schayer, Jefferson Pascal - **f.** (Panavision, Eastmancolor-stampa in Technicolor) : Harry Waxman e Robert Thomson - **m. :** Ron Goodwin - **scg. :** Maurice Carter - **c. :** Terence Morgan - **mo. :** Frederick Wilson - **int. :** Cornel Wilde (Lancellotto), Jean Wallace (Ginevra), Brian Aherne (Re Artù), George Baker (sir Gawaine), Archie Duncan (sir Lamorak), Michael Meacham (sir Modred), Adrienne Corri (Lady Vivian), Mark Dignam (Merlin), John Barrie (sir Bedivere), Iain Gregory (sir Tors), Richard Thorp (sir Gareth), Reginald Beckwith (sir Dagonet), Joseph Tomelty (sir Kaye), Walter Gotell (sir Cedric), John Longden (re Leodogran), Bob Bryan (sir Dorjak), Geoffrey Dunn (Edric), Graham Stark (Rian), Christopher Rhodes (Ulfus), Peter Prowse (Brandagorus), Violetta Farjeon (cameriera francese) - **p. :** Bernard Luber, George Pitcher per la Emblem - Universal International - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Universal.

LONE TEXAN (L'uomo del Texas) — r. : Paul Landres - **s. :** da un romanzo di James Landis - **sc. :** J. Landis, Jack Thomas - **f.** (Regalscope) : Walter Strenge - **m. :** Paul Dunlap - **scg. :** Edward Shiells - **mo. :** Robert Fritch - **int. :** Willard Parker (Clint Banister), Grant Williams (Greg Banister), Audrey Dalton (Susan Harvey), Douglas Kennedy (Philip Harvey), June Blair (Florrie Stuart), Dabbs Greer (Doc Jansen), Barbara Heller (Amy Todd), Rayford Barnes (Finch), Tyler McVey (Henry Biggs), Lee Farr (Riff) - **p. :** Jack Leewood per la Regal Films - **o. :** U. S. A., 1958 - **d. :** regionale.

MACISTE, L'EROE PIU' GRANDE DEL MONDO — r. : Michele Lupo - **s.** e **sc. :** Roberto Gianviti, Francesco Scardamaglia - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Guglielmo Mancori - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **mo. :** Alberto Galitti - **int. :** Mark Forrest (Maciste), José Greci (Chelima), Livio Lorenzon (Evandro), Giuliano Gemma (Xandros), Arnaldo Fabrizio (il nanetto), Erno Crisa, Mimmo Palmara, Piero Lulli, Paul Müller, Eleonora Bianchi, Jacques Herlin - **p. :** Leone Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Interfilm.

" MAD DOG " COLL (Gangster contro gangster) — r. : Burt Balaban - **s. :** Leo Lieberman - **sc. :** Edward Schreiber - **f. :** Gayne Reschner - **m. :** Stu Phillips - **scg. :** Gene Gallahan - **mo. :** Ralph Rosenblum - **int. :** John Chandler (Vincent Coll), Neil Nephew (Rocco), Brooke Hayward (Elizabeth), Joy Harmon (Caroline), Jerry Orbach (Joe), Telly Savelas (ten. Dawson), Glenn Cannon (Harry), Tom Castronova (Ralphie), Kay Doubleday (Clio), Vincent Gardenia (Schultz) - **p. :** Edward Schreiber per la Thalia Production - **o. :** U. S. A., 1960-61 - **d. :** Colombia-Ceiad.

MANDRIN (L'indomabile) — r. : Jean-Paul Le Chanois - **s. :** René Havard - **sc. :** R. Havard, Claude Desailly, Louis Martin, J. P. Le Chanois - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Marc Fossard - **m. :** Georges Van Parys - **scg. :** Pierre-Jacques Guffroy - **mo. :** Emma Le Chanois - **int. :** Georges Rivière (Mandrin), Silvia Monfort

(Myrtille), Jeanne Valérie (Antoniette), Dany Robin, Georges Wilson, Armand Mestral, Maurice Baquet - **p.:** Franco London Film - Les Films Gibé / Titanus - **o.:** Francia-Italia, 1962 - **d.:** Titanus.

MANIAC (Il maniaco) — **r.:** Michael Carreras - **s.** e **sc.:** Jimmy Sangster - **f.:** Wilkie Cooper - **m.:** Stanley Black - **scg.:** Edward Carrick - **mo.:** James Needs, Tom Simpson - **int.:** Kerwin Mathews (Geoff Farrell), Nadia Gray (Eve), Donald Houston (Georges), Liliane Brousse (Annette), Norman Bird (gendarme Salon), George Pastell (ispettore Etienne), Jerold Wells (Giles), Arnold Diamond (Janiello), Leon Peers (Blanchard), Justine Lord (Grace) - **p.:** Jimmy Sangster per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

MARE MATTO — **r.:** Renato Castellani.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 18 e dati a pag. 27 del 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia 1963).

MARILYN (Marilyn, il mito di un'epoca).

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

MÉLODIE EN SOUS-SOL (Colpo grosso al Casinò) — **r.:** Henri Verneuil - **s.:** dal romanzo poliziesco «The Big Grab» di John Trinian - **sc.:** Albert Simonin, Michel Audiard, H. Verneuil - **f.** (Dyaliscope): Louis Page - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Monique Bonnot - **int.:** Jean Gabin (Charles Heisler), Alain Delon (Francis Toschi), Viviane Romance (Edna, moglie di Charles), Carla Marlier (Brigitte), Claude Cerval, Maurice Biraud, José de Vilallonga, Germaine Montero, Jean Carmet, Dora Doll, Henri Virlojeux, Rita Cadillac, Anne-Marie Coffinet, Jimmy Davis, Dominique Davray, il balletto di Ben Tyber - **p.:** Jacques Bar per la C. I. P. R. A. - Cité Films / C. C. M. - **o.:** Francia-Italia, 1963 - **d.:** M. G. M.

Un'ennesima variazione sul tema della grossa rapina — il cui meccanismo viene spiegato minuziosamente in tutte le fasi di preparazione, di esecuzione, e di fallimento per il consueto intoppo banale — questa volta perpetrata ai danni della cassa del Casinò municipale di Cannes. Ma più che sulla vicenda ideata dal romanziere americano John Trinian e adattata al clima della Costa Azzurra da Albert Simonin, il film si regge con sufficiente dignità sui dialoghi coloriti e frizzanti di Michel Audiard e su una trovata conclusiva abbastanza tesa e originale che il regista Verneuil ha saputo sfruttare con buon mestiere. Un acrobatico Alain Delon riesce a non sfigurare accanto al monumentale Jean Gabin. (L. A.).

MIDNIGHT TERROR (Sesso e violenza) — **r.:** John Hudson - **f.:** William Boyd - **m.:** George St. Laurent - **mo.:** Stanley Clift - **int.:** Tom Curtis, Helen Withers, Cliff Morgan, Paul Stell, Dana Symons - **p.:** United Film Production - **o.:** ? - **d.:** Filmar (regionale).

MISTERI DI ROMA, I — **r.:** Cesare Zavattini - **f.:** Mario Carbone, Giuseppe De Mitri, Aldo De Robertis, Antonio Piazza, Ugo Piccione, Giuseppe Pinori - **m.:** Piero Umiliani - **mo.:** Eraldo Da Roma - **p.:** Achille Piazzi per la SPA Cinematografica - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Atlantisfilm.

Vedere giudizio di G. Gambetti a pag. 50 e altri dati a pag. 54 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia-film fuori concorso).

MONACHINE, Le — **r.:** Luciano Salce.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

MOTORIZZATE, Le — **r.** e **s.:** Marino Girolami - **sc.:** Tito Carpi, Beppe Costa - **f.:** Mario Fioretti - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Enzo Girolami - **int.:** Sandra Mondaini, Enio Girolami, Riccardo Billi, Walter Chiari, Ave Ninchi, Carlo Pisacane, France Anglade, Bice Valori, Totò, Raimondo Vianello, Liana Orfei, Pierre Doris, Adolfo Belletti, Valeria Fabrizi, Sophie Desmarets, Gianni Agus - **p.:** M. Girolami per la Mareo Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

NAPOLEON II°, L'AIGLON (Il re di Roma-Aquila imperiale) — **r.** : Claude Boissol - **s.** : André Castelot - **sc.** : Paul Andréota, A. Castelot - **f.** (Eastmancolor Stampato in Technicolor): Roger Fellous - **m.** : Fred Freed - **scg.** : Robert Guisgand - **mo.** : Louis Devaivre - **int.** : Bernard Verley (Napoleone II°), Jean Marais (Montholon), Georges Marchal (Neipperg), Danièle Gaubert (Thérèse Pêche), Joseph Meinrad (l'imperatore Francesco Giuseppe), Marianne Koch (Maria Luisa), François Maistre (Metternich), Liliane Patrick (contessa Camerata), Jean-Pascal Duffard, Jacques Jouanneau, René Dary, Sabine Sinjen, Paul Hubschmidit, Jean-Marc Thibault, Anthony Stuart, Paul Cambo, Jean-Pierre Cassel - **p.** : Georges Glass per Les Films Matignon - **o.** : Francia, 1961 - **d.** : regionale.

90 NOTTI IN GIRO PER IL MONDO — **r.** e **sc.** : Mino Loy - **comm.** : Guido Castaldi, Nico Rienzi - **voce comm.** : Nico Rienzi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) ; Floriano Trenker - **m.** : Franco Tamponi - **mo.** : Daniele Alabiso - **int.** : balletto di Fernando Rego, Lulù Santiago, balletto del Teatro Nazionale Egiziano, Jessica, Bambi, Scarlet Love, ed altri - **p.** : Gianni Hecht-Lucari per la Documento Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Columbia-Ceiad.

OBIETTIVO RAGAZZE — **r.** : Mario Mattòli - **s.** e **sc.** : Castellano, Pipolo - **f.** (Eastmancolor) : Riccardo Pallottini - **m.** : Gianni Ferrio - **scg.** : Alberto Boccianti - **mo.** : Roberto Cinquini - **int.** : Walter Chiari (Antonio), Marisa del Frate (Angelina), Tony Renis (Tony Renis), Alighiero Noschese (Bepi), Alberto Bonucci, Carlo Campanini, Antonella Steni, Renato Izzo, Diletta D'Andrea, Elio Pandolfi, Ciccio Ingrassia, Franco Franchi, Fulvia Franco, Renzo Palmer, Vicky Ludovisi, Ivy Holzer, Santo Versace, Nino Fuscagni, Renato Mambor, Fred Buongusto e il suo complesso, Giuseppe De Martino, Vittorio Congia, Piero Mazzarella, Franco Michelucci, Elena Borgo, Edith Peters, Salvo Libassi, Nino Nini, Leopoldo Valentini - **p.** : Broggi e Libassi per la D. D. L. - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : regionale.

OEIL DU MONOCLE L' (Sparate a vista all'inafferrabile 009) — **r.** : Georges Lautner - **s.** : da un romanzo di Rémy - **sc.** : Jacques Robert e Rémy - **f.** : Maurice Fellous - **m.** : Jean Yatove - **scg.** : Robert Bouladoux - **mo.** : Michelle David - **int.** : Paul Meurisse (Dromard), Maurice Biraud, Elga Andersen, Robert Dalban, Paul Mercey, Raymond Meunier, Charles Millot, Henri Cogan - **p.** : Films Borderie-Viatele-Orex Films - **o.** : Francia, 1962 - **d.** : D. De Laurentiis Cinemat.

ON THE BEAT (Norman astuto poliziotto) — **r.** : Robert Asher - **s.** e **sc.** : Jack Davies - **f.** : Geoffrey Faithfull - **m.** : Philip Green - **scg.** : Bert Davey - **mo.** : Bill Lewthwaite - **int.** : Norman Wisdom (Norman Pitkin), Jennifer Jayne (Rosanna) Raymond Huntley (sir Ronald Ackroyd), David Lodge (sovraintendente Hobson), Esma Cannon (signora Stammers), Eric Barker (dottore), Eleanor Summerfield (serg. Wilkins), Ronnie Stevens (Oberon), Terence Alexander (Belcher), Maurice Kaufmann (Vince), Dilys Laye (signora americana), George Pastell (Manzini) - **p.** : Hugh Stewart per la Rank - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : Rank.

Benché Norman Wisdom non sia un grande comico, ha il merito di cercar di riproporre la ricetta « classica » del film comico — inseguimenti, torte in faccia, molta azione in genere — in luogo della superficialità di certi attori che si affidano solo alla bontà delle battute che altri hanno scritto per loro. Questo filmetto val la pena di essere segnalato perché vi ritroviamo più che altrove il ricordo di Mack Sennett. La vicenda d'un inserviente di Scotland Yard che sogna di divenire poliziotto offre infatti lo spunto ad alcune sequenze movimentate in cui sono di scena i « cops » come al tempo della Keystone : si veda per tutte il furibondo inseguimento di Norman, che ha suonato per caso un fischietto da « policeman », da parte di interi squadroni di agenti su e giù per vie e viuzze di Londra. Per il resto, il film segue binari ovvii, basandosi sul sòlito equivoco del « gangster » che ha per sosia un povero diavolo. (E. G. L.).

OPERATION BIKINI (I commandos dei mari del Sud) — **r.** : Anthony Carras - **s.** e **sc.** : John Tomerlin - **f.** : Gil Warrenton - **m.** : Les Baxter - **scg.** : Daniel Haller - **mo.**: Home Powell - **int.** : Tab Hunter (ten. Morgan Hayes), Frankie Ava-

lon (marinaio Malzone), Scott Brady (capitano Carey), Jim Backus (capo Fennelly), Gary Crosby (marinaio Givens), Michael Dante (ten. Fourtney), Jody McCrea (marinaio Sherman), Eva Six (Reiko), Aki Aleong (marinaio Davayo), David Lanfield (ten. Cale), Richard Bakalyan (marinaio Hiller), Joseph Finnigan (marinaio Morris), Vernon Scott (marinaio Fowler), Raymond Guth (marinaio Rich), Tony Scott (Perez), Judy Lewis (la sirena del sogno), Steve Mitchell, Mickey McDermott, Wayne Winton - **p. :** James H. Nicholson, Lou Rusoff per la Alta Vista - **o. :** U. S. A., 1963 - **d. :** Globe.

O.S.S. 117 SE DECHAINE (O.S.S. 117 : Segretissimo) — **r. :** André Hunebelle - **s. :** da un romanzo di Jean Bruce - **sc. :** A. Hunebelle, Pierre Foucault, Raymond Borel, Richard Caron, Patrice Rondard - **f. :** Raymond Lemoigne - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Georges Lévy, Pierre Guffroy - **mo. :** Jean Feyte - **int. :** Kerwin Mathews, Nadia Sanders, Irina Demich, Henri-Jacques Huet, Jacques Harden, André Weber, Roger Dutoit, Michel Jourdan, Daniel Emilfork, Albert Dagnan - **p. :** Paul Cadeac per la P.A.C.C.I.C.C. / Dama Film - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** Dear.

PARIS CHAMPAGNE (Parigi nuda) — **r. s.** e **sc. :** Pierre Armand - **collab. r. :** André Chabrel, Sherman Price, Jevsie Petrushansky - **f.** (Eastmancolor) : Quinto Albicocco - **m. :** Francis Lopez e Armando Migiani - **mo. :** Renato Caldonazzo - **voce comm. :** Corrado Mantoni, F. Franchi, C. Ingrassia - **int. :** les Bluebells du Lido, il Duo Marcellis, Stephan Mucsi, Poupée La Rose, Briquet Marina, Sophie Sartre, Suzy Raffett, il Gigolò di Montmartre, le modelle Dorotea, Nathalie, Yvonne, Ruby, il complesso Oliviero Twist, Claudette Marchand, Yvonne Berger, Petroff, Branson, Yvonne - **p. :** Francis Lopez per la Leo Production - **o. :** Francia, 1963 - **d. :** regionale.

PASSEPORT POUR L'ENFER (FBI - Sesso e violenza) — **r. :** Alfred Rode - **s. :** Jacques Companeez - **sc. :** A. Rode, J. Companeez - **f. :** Enzo Riccioni - **m. :** Henri Betti, Paul Bonneau - **scg. :** naturale - **int. :** Claudine Dupuis, Jean Gaven, Pierre Dudan, Georges Rivière, Nadine Tallier, Jean Tissier, Zavatta - **p. :** Films Alfred Rode - **o. :** Francia, 1959 - **d. :** regionale.

PEAU DE BANANE (Buccia di banana) — **r. :** Marcel Ophüls.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

PIACERI NEL MONDO, I — **r. :** Vinicio Marinucci - **s.** e **sc. :** Giuseppe M. Scotese, Angelo Faccenna - **f.** (Eastmancolor) : Fulvio Testi, Gian Paolo Santini - **m. :** Marcello Giombini - **mo. :** Roberto Cinquini - **scg. :** Antonio Visone - **int. :** Giovanna Negulesco, José Maria, Emilio Galdez, Franca Polesello, Natascia, José Miguel, Zambra Mora, il giapponese French Can Can, ecc. - **p. :** Angelo Faccenna, Giuseppe M. Scotese per la Italcaribe - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Variety.

PORTEUSE DE PAIN, La (La portatrice di pane) — **r. :** Maurice Cloche - **s. :** dal romanzo di Xavier De Montépin - **sc. :** Christian Plume, M. Cloche - **f.** (Eastmancolor) : Henri Decae - **m. :** René Sylviano - **scg. :** Robert Giordani - **mo. :** Fanchette Mazin - **int. :** Suzanne Flon (Jeanne Fortier), Philippe Noiret, Jeanne Valérie, Jean Rochefort, Pierre Massimi, Michel Lemoine, Marie France Mignal, Alberto Lupo, José Greci, Michel Bardinet - **p. :** Comptoir Français du Film / Euro International Film - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** Euro.

PRIZE OF ARMS, A (Rapina al Campo 3) — **r. :** Cliff Owen - **s. :** Nicholas Roeg, Kevin Kavanagh - **sc. :** Paul Ryder - **f. :** Gilbert Taylor, Gerald Gibbs - **m. :** Robert Sharples - **scg. :** Jim Morahan, Bernard Sarron, Fred Carter - **eff. spec. :** Jim Hole - **mo. :** John Jympson - **int. :** Stanley Baker (Turpin), Tom Bell (Fenner), Helmut Schmid (Swavek), John Westbrook (capitano Stafford), John Phillips (col. Fowler), Jack May (M. O.), Patrick Magee (Hicks), John Rees (serg. Jones), Michael Ripper (caporale Freeman), Kenneth Mckintosh (capit. Nicholson), Fulton Mackay (caporale Henderson), Stephen Lewis (col. Bates), Barry Keegan (Cooper), Frank Gatliff (maggiore Palmer), David Courtenay (ten, Davies), David Comville (capitano James), Mark Burns (ten. Ellison), Richard Bidlake (ten. Waddington), Peter Welch

(Elsey), Anthony Bate (serg. Reeves), Roddy McMillan (serg. McVie), William Marlow (serg. Ward), Stanley Meddows (serg. White), Michael Robbins (Orford), Derrick Sherwin (ten. Sayers), Douglas Blackwell (Day), Michael Collins (Leigh), Glynn Edwards (Boone), Geoffrey Palmer (caporale Myers) - **p. :** George Maynard per la Inter-State - **o. :** Gran Bretagna, 1961-62 - **d. :** Dear.

PROCÉS, Le (Il processo) — r. : Orson Welles.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

RAFFLES MEXICANO, El (Raffles, il ladro gentiluomo) — r., s. e sc. : Alejandro Galindo - **f. :** Raul Martinez Solares - **int. :** Rafael Bertrand (Raffles), Martha Mijares (Alicia), Prudencia Griffel (Afanadora), Arturo Martinez (comandante), Maria Duval (Bride), José Baviera (padre di Bride), Quintin Bulnes (Villano) - **p. :** Alfredo Ripstein junior per la Alameda Films - Cesar Santos Galindo - **o. :** Messico, 1960-61 - **d. :** regionale.

RAGAZZI CHE SI AMANO, I — r., s. e sc. : Alberto Caldana - **collab. artistica :** Luigi De Santis - **f. :** Mario Carbone - **p. :** 22 dicembre - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** regionale.

RAVEN, The (I maghi del terrore) — r. : Roger Corman.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

RÉGLEMENT DE COMPTE (La banda degli inesorabili) — r. : Pierre Chevalier - **s. e sc. :** Raymond Caillava - **f. :** Roger Douculot - **m. :** Frank Barcellini - **scg. :** naturale - **int. :** Daniel Gélin, Dany Carrel, Noël Roquevert, René Dary, Bryant Haliday, Jacques Muller, Gabriel Hubert, Simone Berthier, Jean Tissier - **p. :** Contact Organisation - R. O. C. - Marica Productions - **o. :** Francia, 1962 - **d. :** regionale.

REPTILICUS (Reptilicus) — r. e s. : Sidney Pink - **sc. :** Ib Melchior, S. Pink - **f.** (Pathé Color) : Age Wiltrup - **m. :** Sven Gyldmark - **arred. :** Otto Lund - **miniature :** Kay Koed - **mo. :** Svend Mehling - **int. :** Carl Ottosen (Mark Grayson), Bent Mejding (Svend Viltofft), Ann Smyrner (Lise Martens), Mimi Heinrich (Karen Martens), Asbjörn Andersen (prof. Martens), Marla Behrens (Connie Miller), Poul Wildaker (dott. Dalby), Dirk Passer (Dirk Mikkelsen), Ole Wisborg (capitano Brandt), Birthe Wilke, Mogens Brandt, Kjeld Petersen - **p. :** Sidney Pink per la Cinemagic - **o. :** U.S.A.-Svezia, 1962 - **d. :** Globe.

RUNNING MAN, The (Un buon prezzo per morire) — r. : Carol Reed - **r. II° troupe :** Harold Hayson - **s. :** dal romanzo « The Ballad of the Running Man » di Shelley Smith - **sc. :** John Mortimer - **f.** (Panavision, Technicolor) : Robert Krasker - **m. :** William Alwyn - **scg. :** John Stoll - **mo. :** Bert Bats - **int. :** Laurence Harvey (Rex), Lee Remick (Stella), Alan Bates (Stephen), Felix Aylmer (Parson), Eleanor Summerfield (Hilda Tanner), Allan Cuthbertson (Jenkins), Harold Goldblatt (Tom Webster), Noel Purcell (Miles/Bleeker), Ramsay Ames (Madge Penderby), Fernando Rey (ufficiale polizia), Juan José Menendez (Roberto), Eddie Byrne (Sam Crowdson), Colin Gordon (avvocato), John Meillon (Jim Jerome), Roger Delgado (dottore spagnolo), Fortunio Bonanova (funzionario di banca spagnolo) - **p. :** Carol Reed e John R. Sloan per la Peet Production - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Columbia-Ceiad.

Un Carol Reed di buon mestiere e nulla più in questa pellicola avventurosa che narra, senza grande inventiva, il fallimento d'una colossale truffa assicurativa spostando l'azione dall'Inghilterra alla Spagna e consentendo così al Cinemascope di dare la sua parte per la delizia degli occhi d'uno spettatore in vena di turismo in poltrona. Reed sa, pur con materiale frusto, creare la dovuta « suspense », sicchè lo spettacolo fila via piacevolmente, fra il mistero alla Hitchcock e l'amarezza di certo Orson Welles. (E.G.L.).

SEPPUKU (Harakiri) — r. : Masaki Kobayashi - **d. :** Euro.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 19 e dati a pag. 44 del numero 5, maggio 1963 (Festival di Cannes).

7 FATICHE DI ALI' BABA, Le — **r.** e **s.**: Emimmo Salvi - **sc.**: E. Salvi Ambrogia Molteni, Benito Ilforte - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Mario Parapetti - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Giovanni Amadei - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Rod « Flash » Ilush, Bella Cortez, Furio Meniconi, Amedeo Trilli, Mario Pollentin, Omero Gargano, Liliana Zagra, Salvatore Furnari, Aristide Massari - **p.**: E. Salvi per la AVIS Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

SEXY CHE SCOTTA — **r.**, **s.** e **sc.**: Franco Macchi - **comm.**: Paolo Carletti - **f.** (Eastmancolor, stampato in Ferraniacolor) : Romolo Garroni - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Marinella Giorgi - **mo.**: Liliana Mezzogori - **int.**: Noel Sheldon e il suo balletto, Gisella, O'Brien, Franco Leri e Gisella Geldmister, Milly, Helga Hagen, Roberta, Jazmir e Anna, Janna Andrée Morel, Beryl Comminghan, Diana Rabito - **p.**: Globe Films International - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Globe.

SHÉHÉRAZADE (La schiava di Bagdad) — **r.**: Pierre-Gaspard Huit - **s.** e **sc.**: Marc-Gilbert Sauvajon, P.Gaspard Huit - **f.** (Eastmancolor) : Christian Matras - **m.**: André Hossein - **sgc.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Anna Karina (principessa Shéhérazade), Gérard Barray (Renaud), Antonio Vilar (Haroun al Raschid) Marilù Tolo (Shirin), Giuliano Gemma (Didier), Gil Vidal (Thierry), Joelle Latour (Anira), Jorge Mistral (Zaccar), Fausto Tozzi (Barmak), Fernando Rey, José Manuel Martin - **p.**: Cine Alliance - Speva - Filmsonor / Dear Film / Tecisa - **o.**: Francia-Italia-Spagna, 1962 - **d.**: Dear.

STATION SIX - SAHARA / ENDSTATION 13, SAHARA (Avamposto Sahara) — **r.**: Seth Holt - **s.**: dal romanzo di Jacques Maret - **sc.**: Bryan Forbes, Brian Clemens - **f.**: Gerald Gibbs - **m.**: Ron Grainer - **scg.**: Jack Stephens - **mo.**: Alastair McIntyre - **int.**: Carroll Baker (Cathy), Petr Van Eyck (Kraner), Ian Bannen, Denholm Elliott, Hans Jörg Felmy, Mario Adorf, Biff McGuire, Harry Baird - **p.**: Victor Lyndon, Arthur Brauner per la CCC Film - A. Brauner Production - **o.**: Gran Bretagna, Germania Occ., 1963 - **d.**: Dear.

STORIE SULLA SABBIA — **r.**: Riccardo Fellini - **d.**: Cineriz.
Vedere giudizio e dati sul n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia).

SUCCESSO, Il — **r.**: Mauro Morassi.
Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

SUPERSEXY '64 — **r.**, **s.** e **sc.**: Mino Loy - **comm.**: Guido Castaldo, Nico Rienzi - **voce**: N. Rienzi - **f.** (Eastmancolor) : Floriano Trenker - **m.**: Franco Tamponi - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Il Balletto russo del Casinò de Paris, Katina del « Sexy », Dalia l'Entreneuse, The Black Queen, Marika e la Mummia, Jane Allyson and Ava, Amal, Cecilia Barnett, il Trio Guarania di Caracas, il Balletto di Fernando Rego, Jacques Ary, ecc. - **p.**: Documento Film - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Unidis.

TAUR, IL RE DELLA FORZA BRUTA — **r.** e **s.**: Antonio Leonviola - **sc.**: Maria Sofia Scandurra, Silvana Zdunic - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Guglielmo Mancori - **m.**: Mario Ammonnini - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Serenella Staccioli - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Joe Robinson (Taur), Harry Baird (Ubaratutu), Bella Cortez (regina Akiba), Antonio Leonviola (El Kab), Alberto Cevenini (Syros), Thea Fleming (Jia), Carla Foscari (Ararut), Claudia Capone (Tuya), Erminio Spalla (re), Miranda Crovato (regina), José Torres, Janine Hendy - **p.**: Alfredo Guarini per l'Italia Produzione Film / e la Coronet Produzioni - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Warner Bros.

TERRORE DEI MANTELLI ROSSI, Il - **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: Nino Lillo - **f.** (Isoscope, Eastmancolor) : Julio Ortas - **m.**: Carlo Rustichelli - **mo.**: Jolanda Benvenuti Deus - **p.**: Tony Russell, Scilla Gabel, Yves Vincent, Jacques Dacqmine, Carla Calò, Beni Deus - **p.**: Tibre Film-PAMEC / Hispaner Film / Radius Production - **o.**: Italia-Spagna-Francia, 1963 - **d.**: regionale.

TO KILL A MOCKINGBIRD (Il buio oltre la siepe) — **r. :** Robert Mulligan - **d. :** Universal.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 28 e dati a pag. 45 del n. 5, maggio 1963 (Festival di Cannes).

TOTO' E CLEOPATRA — **r. :** Fernando Cerchio - **s.** e **sc. :** F. Cerchio, Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Amedeo Mellone - **c. :** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Totò (Marco Antonio - Toton), Magali Noël (Cleopatra), Moira Orfei (Ottavia), Franco Sportelli (Enobarbo), Lia Zoppelli (Fulvia), Gianni Agus, Toni Ucci (Senatore Nasone), Mario Castellani, Carlo Delle Piane (Cesarione), Ignazio Dolce, Adriana Facchetti, Pietro Carloni - **p. :** Ottavio Scotti per la Liber Film-Euro - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Euro.

TOTO' SEXY — **r. :** Mario Amendola - **s.** e **sc. :** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Alessandro D'Eva - **m. :** Armando Trovajoli - **scg. :** Ennio Michettoni - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Totò (Nini), Erminio Macario (Mimì), Mimmo Poli, Toni Ucci, Andrea Scandurra, Nando Angelini, Mario Castellani, Gianni Agus, Franca Polesello, Mario Pisu, Pasquale De Filippo, Franco Giacobini, Ronnie e Carmen Aul, Dodò D'Amburgo, Laa Baghera, Giselle Faure, Ya Doucheskaia, Kristian Ganganar, Corinne Fontaine, Kitty Merrel, G. Medici Baghino, Bruno Scipione - **p. :** Incei Film-Cinex - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Incei Film.

TRE VOLTI DELLA PAURA, I — **r. :** Mario Bava - **sc. :** Marcello Fondato, Alberto Bevilacqua, Mario Bava - **f.** (Eastmancolor) : Ubaldo Terzano - **m. :** Roberto Nicolosi - **scg. :** Giorgio Giovannini - **c. :** Tina Grani - **mo. :** Mario Serandrei - *I epis.* : **I WURDALAK, s. :** Leone Tolstoi, **int. :** Boris Karloff (Gorka, il nonno), Susy Andersen (Sdenka), Mark Damon (Vladimiro D'Urfé), Glauco Onorato (Giorgio), Rika Dialina (la moglie di Giorgio), Massimo Righi, (Pietro) - *II epis.* : **LA GOCCIA D'ACQUA, s. :** Anton Cechov, **int. :** Jacqueline Pierreux (Helen), Milly Monti (cameriera di miss Perkins) - *III epis.* : **IL TELEFONO, s. :** F. G. Snyder, **int. :** Michèle Mercier (Rosy), Lidia Alfonsi (Mary), Gustavo De Nardo (ispettore) - **p. :** Emmepi-Galatea / Lyre - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** Warner Bros.

TUTTO E' MUSICA — **r., s.** e **m. :** Domenico Modugno - **sc. :** D. Modugno, Franco Migliacci, Tonino Valerii - **f. :** (Technicolor) : Gabor Pogany - **scg. :** Pasquale Romano - **mo. :** Roberto Cinquini - **int. :** D. Modugno, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Giustino Durano, Paolo Bergamaschi, Paola Del Bosco, Stefano Conti, Edra Gale, Mario Laurentino, Mirella Macnich, Richard MacNamara, Maria Teresa Orsini - **p. :** D. Modugno per la M. Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Cineriz.

VALLE DE LAS ESPADAS, El / THE CASTILIAN (I leoni di Castiglia) — **r. :** Javier Seto - **r. sequenze belliche :** Al Wyatt - **s.** e **sc. :** Pauline Rodrigo Diaz, J. Seto, Luis de Los Arcos, dal poema « La leggenda di Fernan Gonzalez » - **f.** (Eastmancolor stampato in Panacolor) : Mario Pacheco - **m. :** José Buenagu - **scg. :** José de La Guerra - **c. :** José Zamora - **mo. :** Margarita de Ochoa - **superv. m. :** Richard C. Meyer - **int. :** Cesar Romero (Jeronimo), Frankie Avalon (Jerifan), Spartaco Santony (Fernan Gonzalez), Broderick Crawford (re Sancho di Navarra), Alida Valli (regina Teresa), Teresa Velasquez (Sancha), Fernando Rey (re di Leon), Julio Peña (Santiago), Jorge Rigaud (Santo Millan), German Cobos (Adberraman), Angel de Pozo (figlio del re di Navarra), Lola Alba, Pepe Calvo, José Bastida, Luis Induni, José Manuel Martin, Jorge Martin - **p. :** Sidney W. Pink, Michael Hamilburg, Joseph Leonard per la Cinemagic / Producciones M. D. - **o. :** Spagna-U.S.A., 1962 - **d. :** Warner Bros.

VENGEANCE (L'uomo che vinse la morte) — **r. :** Freddie Francis - **s. :** dal romanzo « Donovan's Brain » (ed. it. Il cervello mostro) di Curt Siodmak - **sc. :** Robert Stewart, Philip Mackie - **f. :** Bob Huke - **scg :** Arthur Lawson - **m. :** Ken Jones - **mo. :** Oswald Hafenrichter - **int. :** Anne Heywood (Anna Holt), Peter Van Eyck (dott. Peter Corrie), Cecil Parker (Stevenson), Bernard Lee (Frank Shears),

Maxine Audley (Marion Fane), Jeremy Spenser (Martin Holt), Ellen Schwiers (Ella) - **p. :** Raymond Stross per la Raymond Stross Production - CCC Prod. - **o. :** Gran Bretagna-Germania Occid., 1963 - **d. :** Dear. («remake» del film *Donovan's Brain*, La donna e il mostro, 1941 di G. Sherman).

VERY EDGE, The (Il limite della vergogna) — **r. :** Cyril Frankel - **s. :** Vivian Cox, Leslie Bricusse, Raymond Stross - **sc. :** Elizabeth Jane Howard - **f.** (Cinevision) : Robert Huke - **m. :** David Lee - **scg. :** Arthur Lawson - **mo. :** Max Benedict - **int. :** Anne Heywood (Tracey Lawrence), Richard Todd (Geoffrey Lawrence), Jack Hedley (McInnes), Nicole Maurey (Helen), Jeremy Brett (Mullen), Barbara Mullen (dottoressa Shaw), Maurice Denham (Crwford), William Lucas (ispettore Davies), Gwen Watford (sorella Holden), Patrick Magee (Simmonds), Verina Greenlaw (Selina) - **p. :** Raymond Stross per la R. Stross Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Dear - 20th Century-Fox.

VIA MALA (Il mostro di Via Mala) — **r. :** Paul May - **s. :** dal romanzo di John Knittel - **sc. :** Kurt Heuser, P. May - **f.** (Eastmancolor) : Richard Angst - **m. :** Rolf Wilhelm - **scg. :** Werner Schlichting - **mo. :** Walter Wischniewski - **int. :** Gert Fröbe (Jonas Lauretz), Christine Kaufmann (Sylvia Lauretz), Joachim Hansen (Andreas von Richnau), Joseph Offenbach (Jöry), Christian Wolff (Niklas Lauretz), Anita Höfer, Edith Schultze Westrum, Anne-Marie Blanc, Rudolf Forster, Paul Henckles, Heinrich Gretler, Margit Weiler, Claus Wilcke, Alexa von Poremsky, Werner Buttler, Karl Hellmer - **p. :** C.C.C. Film - **o. :** Germania Occid., 1961 - **d. :** Variety Film.

VIERGES, Les (Le vergini) — **r. :** Jean-Pierre Mocky.
Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

VINO, WHISKY E ACQUA SALATA — **r.,** **s.** e **sc. :** Mario Amendola - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre - **m. :** Nico Fidenco, Luis Enriquez - **scg. :** Franco Lolli - **mo. :** Renato Cinquini - **int. :** Raimondo Vianello, Tino Buazzelli, Margaret Lee, Alberto Farnese, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Giustino Durano, Alberto Sorrentino, Alfredo Varelli, Giorgio Bixio, Alfredo Rizzo, Ferruccio Amendola, Aldo Pini, Derio Pino, José Nestor, Anna Maria Mustari, Marina Meucci, Paola Certini, Liliana Palazzio - **p. :** Rino Merolle per la Mm Cinematografica - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

V. I. P. s, The (International Hotel) — **r. :** Anthony Asquith.
Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

WEISSE SPINNE, Die (Lo strangolatore di Londra) — **r. :** Harald Reinl - **s. :** da un romanzo di Louis Weinert-Wilton - **sc. :** Albert Tanner, Egon Eis - **f. :** Werner M. Lenz - **scg. :** Ernst H. Albrecht - **mo. :** Wolfgang Wehrum - **int. :** Joachim Fuchsberger, Karin Dor, Horst Frank, Werner Peters, Dieter Eppler, Mady Rahl, Friedrich Schoenfelder, Paul Klinger, Gerd Frickhöffer, Fritz Eberth, Lotte Brackebus, Hans Bergmann, Chris Howland - **p. :** Hans Oppenheimer per la Arca-Winston - **o. :** Germania Occid., 1963 - **d. :** regionale.

YELLOW CANARY, The (L'assassino viene ridendo) — **r. :** Buzz Kulik - **s. :** dal romanzo poliziesco « Evil Come, Evil Go » (ed. it. « Pentagramma in nero ») di Whit Masterson - **sc. :** Rod Serling - **f.** (Cinemascope) : Floyd Crosby - **m. :** Kenyon Hopkins - **scg. :** Walter Simonds - **mo. :** Jodie Copelan - **int. :** Pat Boone (Andy Paxton), Barbara Eden (Lissa), Steve Forrest (Hub Wiley), Jack Klugman (ten. Bonner), Jesse White (Ed Thornburg), Steve Harris (Bake), Milton Selzer (Vecchio), John Banner (Sam Skolman), Jeff Corey (Joe), Jo Helton (René Pyle), Vici Raaf (Crystal Towers), Harold Gould (Ponelli), Joe Turkel (poliziotto), Charles Keane (giornalista) - **p. :** Maury Dexter per la Cooga Mooga - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Dear-20th Century Fox.

YOUNG AND THE BRAVE, The (I giovani eroi) — **r. :** Francis D. Lyon - **s. :** Ronald Davidson, Harry H. Slott - **sc. :** Beirne Lay jr. - **f. :** Emmett Bergholz

- **m.:** Ronald Stein - **scg:** Paul Sylos jr. - **mo.:** Robert Lee - **int.:** Rory Calhoun (serg. Ed Brent), William Bendix (serg. Peter L. Kane), Richard Jaeckel (caporale John Estway), Richard Arlen (col. Ralph Holbein), John Agar (capitano), Manuel Padilla jr. (Han), Robert Ivens (soldato Kirk Wilson), Weaver Levy (soldato comunista), Dennis Richards (portatore barella), Robert Goshen (ten. Ulysses Nero) Willard Lee (padre di Han), Beirne Lay jr. (maggiore) - **p.:** A. C. Lyles - **p.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M.

Riedizioni

CANYON PASSAGE (I conquistatori) — **r.:** Jacques Tourneur - **s.:** Ernest Haycox - **sc.:** Ernest Pascal - **f.** (Technicolor): Edward Cronjager - **m.:** Frank Skinner - **scg.:** John B. Goodman, Richard H. Riedel - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Dana Andrews, Brian Donlevy, Susan Hayward, Hoagy Carmichael, Andy Devine, Ward Bond, Patricia Roc, Lloyd Bridges, Stanley Ridges, Roy Holden, Victor Cutler, Onslow Stevens, Rose Hobart, Dorothy Peterson, Halliwell Hobbes, Ray Teal, James Cardwell, Virginia Patton, Francis McDonald, Tad Devine, Denny Devine, Erville Alderson, Ralph Peters, Jack Reckwell, Joseph P. Mack, Gene Stutenroth, Karl Hackett, Jack Clifford, Daral Hudson, Dick Alexander, Wallace Scott, Chief Yowlachi - **p.:** Walter Wanger e Alexander Golitzen per la Wanger-Universal - **o.:** U.S.A., 1946 - **d.:** Universal.

DESTRY (La storia di Tom Destry) — **r.:** George Marshall - **s.:** Felix Jackson, da «Destry Rides Again» di Max Brand - **sc.:** Edmund H. North, D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor): George Robinson - **m.:** Arnold Hughes, Fredrick Herbert - **scg.:** Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **c.:** Rosemay Odell - **mo.:** Ted J. Kent - **int.:** Audie Murphy, Mari Blanchard, Lyle Bettger, Lori Nelson, Thomas Mitchell, Edgar Buchanan, Wallace Ford, Mary Wickes, Alan Hale jr., Trevor Bardette, Lee Aaker, Walter Baldwin, George Wallace, Frank Richards, Dick Reeves, Mitch Lawrence, Ralph Peters - **p.:** Stanley Rubin per la Universal - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** Universal.

FIGHTER, The (Intrepidi vendicatori) — **r.:** Herbert Kline - **s.:** dal romanzo «The Mexican» di Jack London - **sc.:** Aben Kandel, H. Kline - **f.:** James Wong Howe - **m.:** Vicente Gomez - **canzoni:** Victor Cordero - **mo.:** Edward Mann - **int.:** Richard Conte, Vanessa Brown, Lee J. Cobb, Frank Silvera, Roberta Maynes, Hugh Sanders, Claire Carleton, Martin Garralaga, Argentina Brunetti, Rodolfo Hoyos jr., Margaret Padilla, Paul Fierro - **p.:** Alex Gottlieb per l'United Artists - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** regionale.

GIANT, The (Il gigante) — **r.:** George Stevens - **d.:** Warner Bros.

Vedere dati e giudizio a pag. 44 del n. 5, maggio 1957.

LADY AND THE MONSTER, The (La donna e il mostro) — **r.:** George Sherman - **d.:** regionale.

Vedere a pag. 140 del n. 2/3, febbraio-marzo 1959.

LIFEBOAT (Prigionieri dell'Oceano) — **r.:** Alfred Hitchcock - **s.:** John Steinbeck - **sc.:** Jo Swerling - **f.:** Glen MacWilliams - **m.:** Hugo W. Friedhofer - **scg.:** James Basevi, Maurice Ransford - **mo.:** Dorothy Spencer - **int.:** Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Andersen, John Hodiak, Henry Hull, Heather Angel, Hume Cronyn, Canada Lee - **p.:** Kenneth MacGowan per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1943 - **d.:** Dear - 20th Century Fox.

OREGON TRAIL, The (I conquistatori dell'Oregon) — **r.:** Gene Fowler jr. - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 127 del n. 5/6 del maggio-giugno 1960.

LUCY GALLANT (Terra di giganti - già : **Lucy Gallant) — r. :** Robert Parrish - **s. :** da « The Life of Lucy Gallant » di Margaret Cousins - **sc. :** John Lee Mahin, Winston Miller - **f.** (Vistavision, Technicolor) : Lionel Lindon - **m. :** Van Cleave - **scg. :** Hal Pereira, Henry Bumstead - **c. :** Edith Head - **mo. :** Howard Smith - **int. :** Jane Wyman, Charlton Heston, Claire Trevor, Thelma Ritter, William Demarest, Wallace Ford, Tom Helmore, Gloria Talbott, James Westerfield, Mary Field, Edith Head, Allan Shivers, Joel Fluellen, Louise Arthur, Jay Adler, Frank Marlowe, Roscoe Ates, Howard Negley, Jack Pepper, Bill Hunter, Barbara Stewart, Edmund Cobb, Gene Roth, Max Wagner, Frank Hagney, Jack Shea, Robert Williams, Joey Ray, Ben Burt, Charles Regan, Beatrice Maude, Jode McCrea, Fern Barry, Emily Getchell, Mary Boyd, Elizabeth Cloud-Miller - **p. :** William H. Pine, William C. Thomas per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA — r. : Alessandro Blasetti - **s. :** Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, da un racconto di Alberto Moravia - **sc. :** S. Continenza, S. Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, A. Blasetti - **f. :** Aldo Giordani - **m. :** Alessandro Cicognini - **scg. :** Mario Chiari - **mo. :** Mario Serandrei - **int. :** Sophia Loren, Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni, Umberto Melnati, Giacomo Furia, Margherita Bagni, Mario Passante, Memmo Carotenuto, Giulio Calì, Lina Furia, Mario Scaccia, Walter Bortoletti, Marcella Melnati, Pasquale Cennamo, Franco Fantasia, il piccolo Berto Monaci, Gustavo Giorgi, Nino Dal Fabbro, Giulio Paradisi, Wanda Benedetti, Manlio Busoni, Vittorio Braschi, Mauro Sacripante, Amalia Pellegrini, Piero Pastore, Giorgio Sanna, Enzo Simone, Maria Britnewa, Charles Stacy - **p. :** Documento Film - **o. :** Italia, 1954 - **d. :** regionale.

ROAD TO DENVER, The (Sangue di Caino) — r. : Joseph Kane - **s. :** da « Man from Texas » di Bill Gulk - **sc. :** Horace McCoy, Allen Rivkin - **f.** (Trucolor) : Reginald Lanning - **m. :** R. Dale Butts - **scg. :** Walter Keller - **mo. :** Richard L. Van Enger - **int. :** John Payne, Mona Freeman, Lee J. Cobb, Ray Middleton, Skip Homeier, Andy Clyde, Lee Van Cleef, Karl Davis, Glenn Strange, Buzz Henry, Daniel White, Robert Burton, Anne Carroll, Tex Terry, John Halloran - **p. :** Herbert J. Yates per la Republic - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

SAN ANTONE (I pascoli d'oro) — r. : Joseph Kane - **s. :** da « The Golden Herd » di Curt Carroll - **sc. :** Steve Fisher - **f. :** Bud Thackery - **m. :** R. Dale Butts - **scg. :** Frank Arrigo - **mo. :** Tony Martinelli - **int. :** Rod Cameron, Arleen Whelan, Forrest Tucker, Katy Jurado, Rodolfo Acosta, Roy Roberts, Bob Steele, Harry Carey jr., James Lilburn, Andrew Brennan, Richard Hale, Martin Garralaga, Argentina Brunetti, Douglas Kennedy, Paul Fierro, George Cleveland - **p. :** Joseph Kane per la Republic - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

FOTO DI COPERTINA: Elsa Martinelli ne *Il processo* di Orson Welles.